# ಬಣ್ಣದ ವೇಷ

## ಮತ್ತು ಇತರ

# ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

# ಬಣ್ಣದವೇಷ

ಮತ್ತು

ಇತರ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

**1988**

ಪ್ರಕಾಶಕರು :

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

4 - 6 - 630, ಕರಂಗಲಪಾಡಿ

ಮಂಗಳೂರು - 575 003

Bannada Vesha Mathu Ithara Upanyasagalu — An anthology of essays on different aspects of Yakshagana theatre by Muliya Mahabala Bhat.

© 1988

ಬೆಲೆ : ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿ

ಮುಖಚಿತ್ರ : ಶ್ರೀ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪ

ಮುದ್ರಕರು : ಅಭ್ಯುದಯ ಪವರ್ ಪ್ರೆಸ್, ಕಲ್ಯಾನ.

# ಮುನ್ನುಡಿ

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದವರು ನನ್ನ ತಂದೆಯವರು 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸಿಕೊಂಡ ನನಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಯಲಾಟದ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಉಂಟಾದ ಕಾರಣ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅವರ ಒಳನೋಟಗಳ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಅನುಭವವೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಒದಗಿತ್ತು. ಇದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಿತು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನನ್ನದೇ ಆದ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ ಮೈವೆತ್ತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳು. ಕೊನೆಯದಾದ 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು' ಎಂಬುದು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದುದು. ನನ್ನ ತೀರ್ಥರೂಪರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ದಿಯ ಈ ವರ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸಂಕಲನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನನಗೆ ತುಂಬ ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ.

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಇದ್ದ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಕಲನಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸೋಣ ಎಂದು ನನ್ನನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದವರು ನನ್ನ ಪ್ರಿಯ ಬಂಧುಗಳೂ ಪರಮಮಿತ್ರರೂ ಆದ ಶ್ರೀ ನೀರ್ಪಾಜೆ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು. ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯುದಯ ಪವರ್ ಪ್ರೆಸ್ ಮುದ್ರಣಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಅವರೇ. ಅವರ ಒತ್ತಾಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಅದರ ಜೊತೆಗೇ ನನ್ನ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಗಾಗ ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ನನ್ನ ಪರಮಾಪ್ತ ಮಿತ್ರರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರೂ ಚಿಂತಕರೂ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು.

'ಬಣ್ಣದ ವೇಷ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟವರು ನನ್ನ ಬಂಧುವರ್ಗಕ್ಕೇ ಸೇರಿದ ಕಲಾವಿದೆ ಶ್ರೀಮತಿ ರಾಜಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಅವರು.

ಗ್ರಂಥದ ಮುಖಪುಟದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟವರು ತರುಣ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪರು.

ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನು.

ಬಹು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಮುದ್ರಣ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಅಭ್ಯುದಯ ಪವರ್ ಪ್ರೆಸ್‌ನ ಸಿಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ನನ್ನ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಂಡಿಸಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನನ್ನವೇ ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆ ದೋಷಗಳಿಗೆ ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಹೊಣೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ, ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಂಶಗಳೇನಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾರ್ಥಕವೆನಿಸೀತು.

ಮಂಗಳೂರು
9 ಅಕ್ಟೋಬರ 1988

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

# ಪರಿವಿಡಿ

# ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಇಂದಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಖಚಿತವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ. 'The roots of the Present lie in the Past' (ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದರ ಬೇರುಗಳು ಗತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿವೆ) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮನುಷ್ಯ ಹಾಡಲು, ಕುಣಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದ. ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಆಗಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಒಬ್ಬನೋ ಇಬ್ಬರೋ ಕೆಲವರೋ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಕುಣಿದದ್ದನ್ನು ಹಲವರು ಕೇಳಿ, ನೋಡಿ, ಮೆಚ್ಚಿದಾಗ, ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಾಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯಿಸಿತು. ಎಲ್ಲಾ ಜನರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ನಾನಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿನ ಜನಸಮುದಾಯದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಂದೋಲನಗಳು, ಆ ಜನರಿಗೆ ಒದಗಿದ ಆಘಾತ, ಒತ್ತಡಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಇವು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಹಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಕಲೆಯೂ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು ಸ್ವಸ್ವರೂಪ (identity) ಉಂಟಾಯಿತು. ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ಎಂಬುದು ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ (Complex) ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ. ಅದು ಆ ರಂಗಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಗೂ, ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ, ತಾಳದ ವಿಧಾನ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳ - ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪ ಹಾಗೂ ಇವೆಲ್ಲ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ವೈಖರಿ ಹಾಗೂ ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ —ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ, ತೆಲುಗು ದೇಶದ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ರಂಗ

ಕಲೆಗಳನ್ನು (ಉದಾ: ಕೂಚಿಪುಡಿ. ಯಕ್ಷಗಾನ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತ್ಯಾದಿ) ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಜಿಲ್ಲೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅವುಗಳಿಗೂ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಎಂದರೆ ಹಾಡುವುದು, ಕುಣಿಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಕೃತಿಸಹಜವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದವುಗಳು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತ್ಯುತ್ಪನ್ನಗಳೆಂದೂ, ವಿಶಿಷ್ಟಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭೋತ್ಪನ್ನಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ವೇಷ, ಬಣ್ಣ, ಮಾತು ಇವೆಲ್ಲವು ಕೂಡಿದ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಖಚಿತವಾದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶೋಧಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಸಾಧನಗಳು ಯಾವುವು ? ಇವುಗಳನ್ನು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

1 ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳು.

2 ಆ ರಂಗಕಲೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದವುಗಳು. ಇನ್ನೂ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ, ರೂಪಮುದ್ರಣ ಮೊದಲಾದ ದಾಖಲೆಗಳು.

3 ಆಯಾ ರಂಗಕಲೆಯ ಪ್ರವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂತರ್ಗತ ಆಧಾರಗಳು. (Internal evidence)

ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಿರೀಕರಣಗೊಂಡ ( estblished ) ಮಾನವೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ (Human Institutions) ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಆಧಾರಗಳು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒದಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದ ಆಧಾರಗಳಿವೆಯೇ ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿವಿಧ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ

ಕೆಲವು ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ (ಅಗ್ಗಳ), ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ (ನಾಗಚಂದ್ರ) ಗಳಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಪದ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ಅಪಭ್ರಂಶ ಎಂದು ನನ್ನ ತೀರ್ಥರೂಪರು ದಿ| ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರು. (ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಈ ಪದಕ್ಕೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.) 'ಎಕ್ಕಡಿಗರು' ಎಂಬುದು 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ' ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಜಕ್ಕುಲರೇಕು' ಎಂಬುದು ತೆಲುಗು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ ಬೆದಂಡೆ, ಚತ್ತಾಣಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಾದವಿದೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ "ಶ್ರೀ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕೃಷ್ಣವಿವಾಹ ಯಕ್ಷಗಾನಂ ಪ್ರಬಂಧಾನಪಿನೈಕ ಭೇಧಾತ್" ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 16 ನೇ ಶತಮಾನದ ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಇದೆ.

ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೇ ವಿನಾ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಸ್ವರೂಪದ ವಿವರಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಪದವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು, ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳು ಸಂಚಾರ ಮಾಡುತ್ತ ಗ್ರಾಮದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೋ, ಊರ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯರ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿಯೋ ನಾಲ್ಕಾರು ದೇವರನ್ನು ಭಜಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ತಮ್ಮ ಬರವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿತ್ತು. ಇದನ್ನು 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಾಕುವುದು' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ಕಂಡುಬರುವುದೇನೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ಜನರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂತು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಆಧಾರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಇನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಆಧಾರಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದುವರೆಗೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರದಂತಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಬೆಳಕನ್ನು

ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಆದಾಗ್ಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಂದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಗಳ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹಾಗೂ ಪರಿಭಾಷೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಧನಗಳು,

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಐವತ್ತನ್ನು ಮೀರಲಾರದು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗಿನವು. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಖಚಿತ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದಿರಬೇಕು. ಆ ಕಾಲ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಉಂಟಾದ ಕಾಲ. ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ಗೋವೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಬಲಾತ್ಕಾರದ ಮತಾಂತರ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಸಾವಿರಾರು ಕುಟುಂಬಗಳು ಗೋವೆಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಬಂದದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಧರ್ಮ ವಿನಾಶದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಭಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಪುರಂದರದಾಸರೇ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಆಗಲೇ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿತು. ಆದರಂತೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಜನರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಕಾಳಗಗಳ ಕತೆ, ವೀರರ ಕತೆ, ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರ ಕತೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಸ್ತುಗಳಾದವು. ಜನರಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯ, ಉತ್ಸಾಹ ಕೆಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಭೂಮಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತು ಎಂದು ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತರ್ಕಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವುಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವನಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಯಕ್ಷಗಾನಕೃತಿಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಡಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಅನಸೂಯ ಕಥೆ,' ಹಾಗೂ ತಿಮ್ಮಪ್ಪದಾಸರ ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಧ್ರುವಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ ಆದರೆ ಇವುಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುವಂತಹ ಕೃತಿಗಳೇ ಅಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನವೇ ಮೊದಲಿನವು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ೧೫೫೦ ರಿಂದ ೧೬೦೦ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ಅವನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಅವನ ಕಾಲ ೧೬೫೦-೧೭೦೦ ಎಂದು ಊಹಿಸಿದ್ದರು. ಅವನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ನಿರ್ಣಯವೇ ಸರಿ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದಾಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಉಂಟಾದವುಗಳೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾದಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ತುಳು ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಆಡತೊಡಗಿದರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೆ ಬರೆದರು. ಹಾಡಿದರು. ತುಳು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಡುವಾಗ, ತುಳುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ತುಳುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅನುಭವ ಬಂದ ಮೇಲೆ ತುಳು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ರಚಿತವಾದುವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣದ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗದ ವರೆಗಿನವು. ಹಾಗೂ ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ, ಐರಾವತ ಮತ್ತು ಬಾಲಲೀಲೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪರಂಪರಾಗತ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಪೀಠಿಕೆವೇಷದ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ಬಣ್ಣದವೇಷದ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಅನೇಕ ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳು. ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅನುಕೂಲವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕಥಾರಂಭದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ದಿನದಿ ಸು। ಮಂತ್ರ ಕೌಸಲ್ಯೆ ಇಂದೀವರಾಕ್ಷಿ ಸು। ಮಿತ್ರೆಯೂ
ಮಂದಗಮನದ । ಕೈಕೆ ಸಹಿತಾ । ನಂದದಿಂದಲಿ ಬಂದನೂ ।ದಶರಥೇಂದ್ರ ॥

( ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ )

ವೀರ ದಶರಥ ನೃಪತಿ ಇನಕುಲ । ವಾರಿಧಿ ಪ್ರತಿಚಂದ್ರನು
ಧಾರಿಣಿಯನಾಳ್ವಿರಲು ಕುಶಿಕ ಕು । ಮಾರಕರ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ।
ಯಜ್ಞಕೆಂದು ॥

( ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ )

ತನಯರು ಕೇಳಿ ರಾಘವನು ಚೂಡಾ । ಮಣಿಯನು ಕೊಂಡು ಚಿಂತಿಸುತ ।
ವನಿತೆಯ ಮೇಲಿನ ಮಮಕಾರದಿಂದಲಾ । ದಿನಕರತನುಜಗಿಂತೆಂದ ॥

[ ಸೇತುಬಂಧನ ]

ಕೇಳು ಲವ ದಶಕಂಠ ಮರುದಿನ । ಓಲಗದಿ ಕುಳಿತೆಂದ ಮುಂದಿನ ।
ಕಾಳಗಕೆ ಕಲಿಕುಂಭಕರ್ಣನು ಏಳದನಕ ॥

[ ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ ]

ಭಾವಶುದ್ಧಿಯೊಳಯೋಧ್ಯಾ ಪುರಕೆ ನಡೆತಂದು
ಭೂವರಂ ತಾನಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿದ ರಾಜ್ಯಮಂ
ಕೋವಿದರಸನದೊಂದು ದಿನ ಚಿಂತೆಯಿಂದಿರಲ್

[ ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ ]

ಒಂದು ದಿನ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನರಮನೆ
ಗೆಂದು ವೇದವ್ಯಾಸಮುನಿ ನಡೆ
ತಂದು......

[ ಐರಾವತ ]

ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕತೆ ನೇರವಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಡ್ಡೋಲಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಕತೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಯುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೀಠಿಕೆ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಪೀಠಿಕೆ ಪಾತ್ರ ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ದಶರಥನದು. ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಖಳನಾಯಕನಾದ ರಾವಣನದೇ ಪ್ರವೇಶ

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವೇನೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲ. ಸೇತು ಬಂಧನದಲ್ಲಿ "ದಂಡು ಬಂತಯ್ಯ ರಾಘವನ.. ..." ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ದೂತ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಗುಹ, ಜಾಂಬವ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. (ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಹೀಗೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. )

ರಾವಣನಂತಹ ಪಾತ್ರ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗಲೂ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಶೂರ್ಪನಖಿ "ಮಂಡೆ ಮಂಡೆ ಹೊಡಕೊಳ್ಳುತ್ತ" ಬಂದಳು ಎಂದೊಡನೆ " ದಶಕಂಠನನುಜೆಯ ಕಂಡನು... "ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿಯೆ ರಾವಣನ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕಾಗಿ "ಲವನೆ ಕೇಳ್ಬರ ನರಭುಜಂಗಮ ಭುವನದಲ್ಲಣ ದಶಕಂಧನನುತ್ಸವದೊಳೊಡ್ಡೋಲಗದೊಳಿದ್ದನು..." ಎಂಬ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾರಂಭದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

ಕಾಮಿನೀಮಣಿ ಕೇಳು । ರಾಮಚಂದಿರನು ಬಳಿ ।
ಕಾವ ಹಾಕಪಿಗಳುದ್ದಾಮಸಾಹಸವಾ ॥

ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ :
ಭೂರಿವೈಭವದಿಂದಲಂತಾ । ಧಾರಿಣಿಪನಿರಲೊಂದು ದಿವಸದಿ।
ನಾರದನು ನಡೆತಂದನಲ್ಲಿಗೆ । ಮಾರಜನಕನ ನಾಮವ । ಕೀರ್ತಿಸುತಲಿ।

ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ :

ಬಳಿಕಿತ್ತ ನಿಖಿಲ ವಿಭವದೊಳಮರ ಲೋಕದೊಳ್
ಜ್ವಲನ ಮೊದಲಾದ ದೇವರ್ಕಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ
ನಲವಿನಿಂದೋಲಗವನಿತ್ತು ವೃಂದಾರಕರೊಳಿಂತೆಂದ ದೇವೇಂದ್ರನು ॥

ಮುಂದೆ ಅವನು ದಿಕ್ಪಾಲಕರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.

ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಒಡ್ಡೋಲಗ :

ಇತ್ತಲವನಿಪನೀ ಪರಿಯೊಳಿರಲತ್ತಲಂಕಾಪುರದಿ ದಾನವ
ಮೊತ್ತದೊಡ್ಡೋಲಗದೊಳೊಂದಿನ । ಹತ್ತು ಮುಖದ ॥

ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ :
ಬಳಿಕ ಮರುದಿನ ಇತ್ತ ರಾವಣ
ನಲಘುತರ ವರ ಸಿಂಹ ಪೀಠದಿ
ಕುಳಿತನೊಡ್ಡೋಲಗದಿ ದಿತಿಜರ ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯದಲಿ ॥

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ' ದಲ್ಲಿ
ಒಂದು ದಿನ ಧರ್ಮಜನು ವಿಭವದಿ
ಬಂದು ಒಡ್ಡೋಲಗದಿ ಮಂಡಿಸಿ
ಚಂದದೊಳಗನುಜಾತರೆಲ್ಲರೊ । ಳೆಂದಾಗ ॥

ಮುಂದೆ ಧರ್ಮರಾಯನು ತಮ್ಮಂದಿರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಸೋದರರ ಸಮಾಧಾನ, ವೀರಾಲಾಪಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಸಾಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ

ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಕೆಲವೊಂದು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಂಡಂಬಂದು ಅವರು ಈ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು -ಜಾಂಬವಂತನೋ ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿಯೋ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒದಗುತ್ತಾನೆ — ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಪ್ರಯತ್ನದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಮತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತೃಗಳು ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವರ್ತನೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವಾಗ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆಯೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಚೌಕಿಯಲ್ಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಗಳು ಚೌಕಿಯಲ್ಲೆ ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಅದು ಹೀಗಿದೆ :

ದೇವರ ಚೌಕಿ

| | |
|---|---|
| ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ | ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ |
| ಎದುರು ವೇಷ | ಪುಂಡು ವೇಷ |
| ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ | ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ |
| ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ | ಎರಡನೆಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ |
| ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ | ಎರಡನೆಯ ಪುಂಡುವೇಷ |

ಅಡ್ಡಚೌಕಿ - ಹಾಸ್ಯಗಾರ

ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ವೇಷಗಳ ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತು ? ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಂದನೆಯ, ಎರಡನೆಯ ಮೂರನೆಯ. ಏಳನೆಯ, ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವೇನು ? ಎಂಬುದೊಂದು ರಹಸ್ಯ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಕತೆಯ ನಾಯಕಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಜುನ. ರಾಮ, ದೇವೇಂದ್ರರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ 'ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢವಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿರುವ ಪ್ರಧಾನ

ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಎದುರು ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಾಪಾರ್ಟ್, ಖಳನಾಯಕ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಲ್ಲ. ಎದುರುವೇಷವು ದುಷ್ಟಪಾತ್ರವೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕರ್ಣ, ಭೀಷ್ಮ, ಅತಿಕಾಯ, ತಾಮ್ರಧ್ವಜ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ ಇವೆಲ್ಲ ಎದುರುವೇಷದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. 'ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ' ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಜಿತು, ಹನುಮಂತ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ, 'ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ'ದ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯ ಸುಗ್ರೀವ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಮೊದಲು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಏಳುಮಂದಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಸ್ತ್ರೀವೇಷದವರು, ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಉಳಿದವರು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ಹುಡುಗರು. ಕೋಡಂಗಿ, ನಿತ್ಯವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ. ಮೇಲಿನ ಏಳುಮಂದಿ ಪುರುಷವೇಷ ವಹಿಸುವ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳು ಎಂದೇ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಕಾರಣ ಅವುಗಳು ತಮ್ಮ ವೇಷಭೂಷಣ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. 'ವೇಷ ಕಟ್ಟುವುದು' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ವೇಷ ಹಾಕುವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನುಳಿದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಋಷಿವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ವೇಷ ಕಟ್ಟುವುದಲ್ಲ. ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷಕ್ಕಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಇತ್ತು. ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಈಗಲೂ "ನಾನಿನ್ನು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ" ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಹೀಗೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಾಧನಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಕುಳಿತಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವರ ಸ್ಥಾನದ ಸಂಖ್ಯಾ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದಗಳು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು.

### ದೇವರ ಚೌಕಿ

| | |
|---|---|
| ಒಂಬತನೆಯ ಬಣ್ಣ | |
| ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ | ಐದನೆಯ ಬಣ್ಣ |
| ಮೂರನೆಯ ಬಣ್ಣ | ಆರನೆಯ ಬಣ್ಣ |
| ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಣ್ಣ | ಏಳನೆಯ ಬಣ್ಣ |
| ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿ. | |

### ಅಡ್ಡ ಚೌಕಿ

ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವಾಗ ಆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕರೂಪತೆ ಮೂಡುವುದು (habit formation) ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತಿಸಹಜವಾದ ಗುಣ. ಇಲ್ಲಿ ವೇಷಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಇದೇ ಅಭ್ಯಾಸವುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ದೇವರಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ಮೇಳದ

ದೇವರ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ ಅತಿ ಸಮೀಪದ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಅವರ ಮುಖದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಚುಟ್ಟಿಯ ಕೆಲಸ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾದ ಕಾರಣ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿರುವ ದೀಪಕ್ಕೆ ಆದಷ್ಟು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕುಳಿತರೆ ಅನುಕೂಲ. ಹಾಗೆಯೆ ಎಡಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯವನಾಗಿ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ವೇಷಧಾರಿ. ಇವನಿಗೂ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಇಂದ್ರಜಿತು ಇತ್ಯಾದಿ ವೇಷದವನು, ಮತ್ತೆ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದವನು, ಬಲಚೌಕಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತವರಾದ ಕಾರಣ ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ, ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ ಮೊದಲಾಗಿ ಏಳನೆಯ ಬಣ್ಣದ ವರೆಗೆ ಇವೇ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾರಂಭಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ 'ಕಟ್ಟುವೇಷ'ಗಳಾದ ಕಾರಣ ಒಂದನೆಯ, ಎರಡನೆಯ ಮೊದಲಾಗಿ ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ರೂಢವಾಗಿರಬೇಕು. ಆ ಮೇಲೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ (ಕಟ್ಟುವೇಷ) ದವನಿಗೆ ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವ ವಾಚಕವಾದ 'ಎದುರು ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಣ್ಣ (ಕಟ್ಟುವೇಷ) ದವನಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ, ಆರನೆಯ ಬಣ್ಣ (ಕಟ್ಟುವೇಷ) ದವನಿಗೆ 'ಪುಂಡುವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸರಳವಾದ, ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕಗಳಾದ ಹೆಸರುಗಳು. ಆ ಮೇಲೆ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಸ್ವಭಾವ ವಾಚಕಗಳಾದ ಹೆಸರುಗಳೂ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇಷ್ಟಾಗುವಾಗ ಮೊದಲನೆಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನ ಅಗತ್ಯ ಕಾಣದೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಉಳಿಯಿತು. ಅವನದು ಪ್ರಧಾನ ರಾಕ್ಷಸವೇಷ. ಅವನ ಎದುರು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತವನು ಅಂತಹುದೇ ವೇಷಮಾಡುವವನಾದದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಹೆಸರನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆ ಮೇಲೆ ಉಳಿದವರು ಇಬ್ಬರೆ. ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಜಾಗದವರು. ಈ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಉಪಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವುದರಿಂದ ಹೊಸ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಡದೆ ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಹಾಗೂ ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಈ ಹೆಸರುಗಳು ತುಂಬ ಅರ್ಥಸೂಚಕ(Suggestive) ಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬುಗೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಈ ಮೂರನೆಯ, ಏಳನೆಯ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಜೀವನದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ, ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಹೊರತು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ಖಚಿತ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗ ರಂಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶ

ಬೇಕಾದಾಗ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅನುಕೂಲವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಹಾರೋಪಾಯ ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು ಹೀಗೆ. ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎರಡೋ ಮೂರೋ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲವಾದ ಕಥಾಖಂಡಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರವರ್ಗೀಕರಣ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ರಂಗ ಕಲಾವಿದರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಿದ್ದ 'ಅತಿಕಾಯ, ಇಂದ್ರಜಿತು, ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ' ವನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅದರಂತೆಯೆ ಪ್ರಮೀಳೆ ಸಂಧಾನ – ಬಭ್ರುವಾಹನ– ತಾಮ್ರಧ್ವಜ– ವೀರವರ್ಮಕಾಳಗವೂ, ಅಭಿಮನ್ಯು- ಕರ್ಣಪರ್ವವೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಾಡಿದವು.

ಮತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಕಾರರು ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಜಸೂಯ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ, ರತ್ನಾವತೀಕಲ್ಯಾಣ ಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಾನು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟನ್ನೇ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ನನ್ನ ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಲು ನಮಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಹಾಗೂ ಇದುವರೆಗೂ ಅಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ಆಸಕ್ತರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕಾಲಾನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬೇಕಾದುದು ಮೊದಲನೆಯ ಕೆಲಸ. ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕವಾದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಷ್ಟೋ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಂತಹ ಆಧುನಿಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಇನ್ನು ಆರಂಭವಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಈ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಅದರ ಆರೋಗ್ಯ ಕರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ●

# ಬಣ್ಣದವೇಷ

**ಚೌಕಟ್ಟು :**

ಹತ್ತಾರು ಜನರು ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ, ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಐದನೆಯದೊಂದನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕತೆ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ಜನರೂ ಹಲವು ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಿಕನಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು, ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಅದು ಕೊಡುತ್ತದೋ ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ, ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲೆ ಸೊಗಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗೆ, ವಿವಿಧ ಕ್ರಿಯೆಗಳೊಳಗೆ, ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳೊಳಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ(Proportion), ಸಮತೋಲನ( balance ಇರಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಒಂದು ಕಲೆ. ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದರ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ರೂಪರೇಖಾನಿರ್ಣಯಕ್ಕಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮುಖ ನೋಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮಾಣಪ್ರಜ್ಞೆ (Sense of proportion) ಇರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ (ಹಾಗೂ ಅದರಂತಹ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಕಲೆ) ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದಾದರೂ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ, ಹಲವು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ, ಆ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಪ್ರಯೋಗ - ಪ್ರಮಾದ ನ್ಯಾಯ' ದಿಂದ (trial and error) ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಕಲೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚೌಕಟ್ಟಿನ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತರು, ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು 'ಸ್ವಯಂಭೂ' ಆಗಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಹೊಂದುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ 'ದೇಸಿ' ರಂಗಕಲೆಗಳ ಲಕ್ಷಣ.

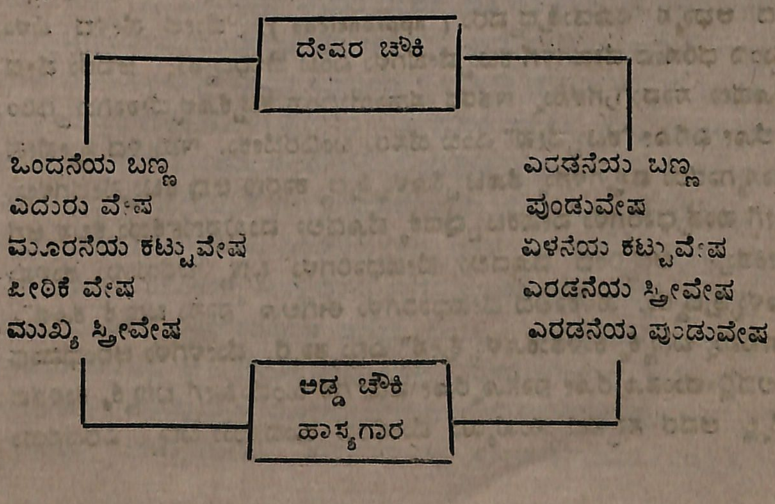
ಸಮಷ್ಟಿ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷ ರಚನೆಯೂ ಒಂದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು-ಪರಂಪರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು -ವರ್ಗ. ಬಣ್ಣದವೇಷದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಮಗ್ರವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅದರ ಸ್ಥಾನ-ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ

ಬರುವುದು ಸಹಜ ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯ. ನನ್ನ ಅಲ್ಪಾನುಭವವು ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರವೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನನ್ನ ವಿವೇಚನೆಯೆಲ್ಲ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

**ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಹೆಸರು :**

ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಆ ವೇಷದಷ್ಟೇ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು. ಇತರ ವೇಷಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತುಂಬಾ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹಲವರು ಹೇಳುವುದಿದೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನನಗೆ ಎಂದೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯದ ವೇಷವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆ ಅಲ್ಲ – ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಬಣ್ಣದ ಉಪಯೋಗ ಅನಿವಾರ್ಯ. ನಾಟಕ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ 'ಬಣ್ಣದ ಬದುಕು' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿಲ್ಲವೇ ? "ಬಣ್ಣದ ವೇಷ" ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ. ಜನಪದ ಮೂಲವಾದ ಯಾವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವೂ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಹಿಂದೆ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನುಂಗುವ ಕಾಲವು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೂ ನುಂಗಿ ತನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವ ಕೆಲಸ ಸುಲಭವಾದದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಫಲ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿತು.

ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಗಳು ತಯಾರಾಗುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ 'ಚೌಕಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು ವೇಷಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳೂ ಚೌಕಿಯಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದವುಗಳು ಎಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ. ಪೂರ್ವ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚೌಕಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಇತ್ತು :

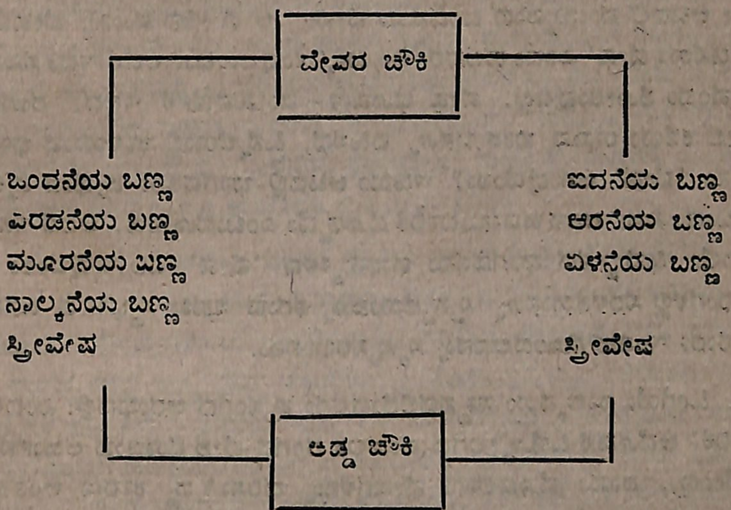


ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವೀಳ್ಯ ಪಡೆದು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಕಿ ಆಡುವ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂದೆ ಬಲಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಮಡಲಿನ ಅಥವಾ ಸೋಗೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಚೌಕಿಯೂ ತಯಾರಾಗುತಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವದಿಕ್ಕಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ ಮೇಳದ ಇಷ್ಟದೈವವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿ ದೀಪಉರಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ದೇವರನ್ನಿರಿಸಿದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ದೇವರ ಚೌಕಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ದೇವರ ಮುಂದೆ ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಬಣ್ಣ ಬರೆಯಲು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ್ಯಾವ ವೇಷಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ಇತ್ತು. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇದು ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪರಿಭಾಷೆ. ಇದು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿರಬೇಕು. ಮೇಲಿನ ಒಂದನೆಯ, ಮೂರನೆಯ, ಏಳನೆಯ ಮೊದಲಾದ ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವೇನು, ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂದಿನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಮೇಲಿನ ಚೌಕಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತುಂಬ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಈಗಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಮೇಳಗಳು ವಾಣಿಜ್ಯೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಒಂದು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಏಳು ಮಂದಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳು, ಇಬ್ಬರು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯಗಾರ-ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲಮಂದಿ ಹುಡುಗರು ನಿತ್ಯ ವೇಷ ಅಥವಾ ಬಾಲಗೋಪಾಲ ವೇಷ, ಕೋಡಂಗಿ, ಸುಬ್ರಾಯ ವೇಷ, ಅರ್ಧನಾರಿ ಮೊದಲಾದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವೇಷಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಕುಣಿತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ( apprentices ). ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಏಳು ಮಂದಿ ಧರಿಸುವ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದಿತು. ಅವರು ವೇಷಭೂಷಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಇತರರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ "ಕಟ್ಟುವೇಷ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇನ್ನುಳಿದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅವು ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ವೇಷಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಬಣ್ಣ ಬರೆಯಲು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಳೆಕಾಲದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಈಗಲೂ "ನಾನು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕೂತೆ". "ನಾನಿನ್ನು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೇಳಗಳು ಆರಂಭವಾದ ಕಾಲವಲ್ಲಿ-ಮುನ್ನೂರೋ ನಾನ್ನೂರೋ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ-ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತವರನ್ನೆಲ್ಲ ಅವರ ಸ್ಥಾನದ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ, ಎರಡನೆಯ

ಬಣ್ಣ. ಮೂರನೆಯ ಬಣ್ಣ ..ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಆ ಕಾಲದ ಚೌಕಿಯ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.




ವೇಷಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣ ಆಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಆದಿಮ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಇರಿಸುವ ಕಾಲುದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನಿರಿಸುವ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ (ಇಂದಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ) ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಕೆಲಸ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ದೇವರಿಗೆ, ಎಂದರೆ ದೀಪಕ್ಕೆ ಅತಿ ಸಮೀಪದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಐದನೆಯ ಬಣ್ಣ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಇಬ್ಬರು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಇತರ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಎರಡನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ .ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆದಿರಬೇಕು. ಮೇಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕಾಲಕಳೆದಂತೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ಆಗುತ್ತ ಬಂತು. ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತವನು ಆಟದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕರ್ಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಅತಿಕಾಯ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ತಾಮ್ರಧ್ವಜ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವವನೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ

"ಎದುರು ವೇಷ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢವಾಯಿತು. ಆಗ ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ ಎರಡನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಳಿದು ಹೋಯಿತು. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ "ಎರಡನೆಯ ವೇಷ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈಗಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಭಾಗವತನೇ ಆಟದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದನೆಯ ವೇಷ. ಆ ಮೇಲಿನ ಮುಖ್ಯ ವೇಷವೇ ಎರಡನೆಯ ವೇಷ' ಎಂದು ಹಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇದು ಸಮಂಜಸವೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷ ಭೂಷಣ – ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇಲ್ಲದ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕತೆಯ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ವಹಿಸದೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಭಾಗವತನು 'ವೇಷ' ಆಗುವುದೆಂತು? ಇಡಿಯ ಆಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆತನ ಜವಾಬುದಾರಿಕೆ ದೊಡ್ಡದು ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಭಾಗವತನು ಮುಮ್ಮೇಳದ 'ವೇಷ' ಎನ್ನಿಸುವುದೆಂತು ? ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಯನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ತರುವ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವದ ಜನಪದೀಯರು ಇಂತಹ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಲಾರರು.

ಹೀಗೆಯೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವನು ಪ್ರಸಂಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ 'ಪೀಠಿಕೆ' ಆದೊಡನೆ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಮೂಲಕ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಅರ್ಜುನ, ದೇವೇಂದ್ರ, ರಾಮ ಮೊದಲಾದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಣ್ಣ–ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಿಂದ ಬಿದ್ದುಹೋಯಿತು. ಇದರಂತೆ ಆರನೆಯವನಿಗೆ 'ಪುಂಡುವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಉಂಟಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕವಾದ ನಾಮವು ಕ್ರಿಯಾವಾಚಕ (functional) ವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವುದು ವಿಕಾಸಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಇಷ್ಟಾಗುವಾಗ ಮೂರನೆಯ- ಬಣ್ಣ ಅಥವಾ ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟು ವೇಷ ಹಾಗೂ ಏಳನೆಯ ಬಣ್ಣ ಅಥವಾ ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ಉಳಿದವಷ್ಟೆ. ಮೂರನೆಯ ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಜಿತು, ಹನುಮಂತ, ಭಗದತ್ತ ಮೊದಲಾದ ದೊಡ್ಡ (ಆದರೆ ಎದುರು ವೇಷಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಅಂತಸ್ತಿನ) ಪಾತ್ರಗಳೂ ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯ, ಸುಗ್ರೀವ, ಜಯದ್ರಥ, ಶಕುನಿ, ಮಂತ್ರಿಗಳು ಮೊದಲಾದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಈ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಸೂಚಕವಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಉಂಟಾಗದೆ ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೇ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನವರೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೂ 'ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯಿತಲ್ಲ ? ಆಗ ಅವನು ಮಾಡುವ ವೇಷದ ವರ್ಗಕ್ಕೇ 'ಬಣ್ಣ' ಅಥವಾ 'ಬಣ್ಣದ ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಖಾಯಂ ಆದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. "ಆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಯಾರು ?" ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈಗಲೂ

ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. "ಒಂದನೆಯ ಬಣ್ಣ"ದವನು "ಬಣ್ಣದ ವೇಷ"ದವನಾದಾಗ ಅಂತಹದೇ ವೇಷಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಎರಡನೆಯವನಾಗಿ ವಹಿಸುವ, ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಇದಿರಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುವ, ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಐದನೆಯ ಬಣ್ಣ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವನು 'ಎರಡನೆಯ ಬಣ್ಣ'ವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಡುವುದೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮ. ಮೇಳದ, ಆಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಾಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿರುವ 'ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ' 'ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹೊಸತಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಎಳೆಯ ಬಾಲಕರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ಕೊಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿಧಾನವೊಂದಿತ್ತು. ಕುಣಿತವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಲಿ, ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಲಿ, ಶಾಲೆಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಈ ಬಾಲಕರಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಿತ್ತು. ಕಿರಾತನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಬಲ' ಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಇಂದ್ರಜಿತು, ಅತಿಕಾಯರೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡಲು ಬರುವ ಕಪಿವೀರರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇವರೇ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕೋಡಂಗಿ, ಆಮೇಲೆ ನಿತ್ಯವೇಷ (ಬಾಲಗೋಪಾಲರು), ಸುಬ್ಬರಾಯ, ಅರ್ಧನಾರಿ ಮೊದಲಾದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ, ಹಿರಿಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಕುಣಿತವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಇವರು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಹಿರಿಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಈ ಹುಡುಗರು ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುತ್ತ ಕ್ರಮೇಣ ಎರಡನೆಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಎರಡನೆಯ ಪುಂಡುವೇಷ, ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಒಂದನೆಯ ಪುಂಡುವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಲ್ಲಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದಿರುತ್ತದೆ ಆ ಮೇಲೆ ಇವರು ಕ್ರಮೇಣ ಏಳನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ, ಮೂರನೆಯ ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಎದುರುವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ಬಣ್ಣದವೇಷ ಮಾಡುವಲ್ಲಿಗೆ ತಲಪಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅವನವನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೂ, ಒಲವನ್ನೂ. ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿಯೋ, ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷದವನಾಗಿಯೋ, ಎದುರು ವೇಷದವನಾಗಿಯೋ ಉಳಿಯಬಹುದು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದವನಿಗೆ ಇತರ ಯಾವ ವರ್ಗದ ವೇಷವನ್ನಾದರೂ ವಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅನುಭವ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

**ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸ್ಥಾನ :**

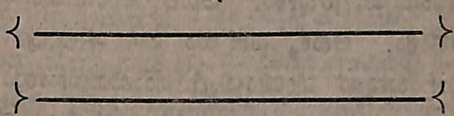
ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾವಣ, ಜರಾಸಂಧ, ಕಂಸ. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು. ತಾರಕಾಸುರ

ಯಮ-ಇವೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಅನುಭವ ಇತರ ಎಲ್ಲ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಮೇಳದ ಇತರ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಅವನದು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಅನಂತರ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದವನಿಗೆ ಮೀಸಲು. ಅವನ ವೇತನವೂ ಇತರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು. ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸ್ಥಾನ ಬಣ್ಣದವೇಷದವನಿಗೆ. ಇದು ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಬಯಲಾಟವು ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದು ವ್ಯಾಪಾರವೃತ್ತಿ ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ, ನಗರದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ರಸಿಕರು ಈ ರೀತಿಯ ವೇಷಗಳನ್ನು-ಅದೂ ರಾವಣ, ಕಂಸ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ-ಮೆಚ್ಚಲಾರರೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ದೈತ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿದವರು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಾದ ಪುತ್ತೂರು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, ಕಾಡೂರು ರಾಮ ಭಟ್ಟರು, ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಮೊದಲಾದವರು. ಕ್ರಮೇಣ, ಮಾತನಾಡುವ ವೇಷಧಾರಿಗಳು, ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರವೆ ಆಡುವ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಣೆ ಮಾಡುವುದೂ ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಎಂದರೆ ಕಾಸರಗೋಡು ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟರ ಅನಂತರ ರಾವಣ-ಮಾಗಧ-ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ-ಪ್ರತಿಭೆಗಳುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರೇ ಮುಂದೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಶೂನ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆಗ ಹಳೆಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಬಕಾಸುರ, ಅನುಸಾಲ್ವ, ಸಂಶಪ್ತಕರು ಮೊದಲಾದ ಗೌಣಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿಯೇ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಮರ್ಥರೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ಆದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಮಾಡುವುದೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದವನ ಸ್ಥಾನ-ಮಾನ ಎರಡೂ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತ್ಯಂತ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬಹುದಾದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಿಂದು ಪರಪೂರಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸತಕ್ಕ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ವಸ್ತು (Showpiece) ಮಾತ್ರವೆ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಆಟದ ಹಾಗೂ ಮೇಳದ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸಮತೋಲನ ಎರಡೂ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿವೆ.

**ಬೆಡಗಿನ ವೇಷ :**

ಪ್ರಧಾನವಾದ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ರಾವಣ, ಕಂಸ, ಜರಾಸಂಧ, ವಾಲಿ-ಇವೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ಬಹಳ ಬೆಡಗಿನ ವೇಷವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ವೇಷರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ತುಂಬ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ ಇದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ವೇಷವು ಬಂದೊಡನೆ-ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ವೇಷ ಬಾದು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತೊಡನೆ-ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು

ವೇಷದ ಗಾತ್ರ. ರಾಕ್ಷಸರ ದೇಹದ ಗಾತ್ರುಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವೇಷವು ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವರ ಸ್ವಭಾವವು ಕ್ರೂರ, ಉದ್ಧಟ, ಕಠೋರ ಎಂದು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮುಖದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚುಟ್ಟಿ-ಮುಳ್ಳು ಮುಖವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡ ಬಟ್ಟಲಿನಾಕಾರದ ಕಿರೀಟವು ಎತ್ತರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ ದೇಹದ ಗಾತ್ರವನ್ನೇ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತೆರೆಕುಣಿತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿನ ಹಿಂದೆ ಎರಡೂ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ದೊಡ್ಡ ಬೀಸಣಿಗೆಗಳಂತಹ 'ಆಲವಟ್ಟ'ಗಳು ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಭುಜಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುವ ಬೃಹತ್‌ಗಾತ್ರದ 'ದಂಬೆ' ಎಂಬ ಭುಜಕೀರ್ತಿಯೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧನ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕರಗಳು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ವೇಷಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ದೊಡ್ಡದು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ ಇದನ್ನು 'ದೃಷ್ಟಿಭ್ರಮೆ' (optical illusion) ಎನ್ನಬಹುದು. ದೃಷ್ಟಿಭ್ರಮೆಯ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.



ಈ ಎರಡು ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನದು ಈ ಕೆಳಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಅಳತೆಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ ಇವೆರಡೂ ಸಮಾನ.

ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ. ಕೆಲವರೆನ್ನುವುದುಂಟು "ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಮುಳ್ಳುಗಳನ್ನಿಡುತ್ತಿದ್ದರೇ? ರಾವಣನನ್ನು ಸುಂದರರೂಪಿ ಎಂದು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೇ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಭೀಕರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಔಚಿತ್ಯ?" ಹೀಗೆ ವಾದಿಸುವವರಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅಮೇರಿಕದ ಮೂಲ ನಿವಾಸಿಗಳಾದ 'ಕೆಂಪು ಇಂಡಿಯನ್' ಜನರ ಕೆಲವು ಪಂಗಡಗಳವರು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ತಯಾರಾದಾಗ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿ. ಮುಖದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ( ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನಿಡುವಂತೆ)ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆರ್ಭಟಿಸಿಕೊಂಡು ಕುದುರೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ. ಆಯಾ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲೆ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣದವೇಷ ಸುಂದರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ

**ವೇಷರಚನೆ—ಚುಟ್ಟಿ :**

ಚುಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಿರೀಟದ ಆಕಾರ—ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವೇಷರಚನೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೂ ಇತರ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ

ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಇತರ ವೇಷಗಳು 'ಭುಜಮುಳ್ಳು' ಎಂಬ ಆಭರಣವನ್ನು ಭುಜಕೀರ್ತಿಯಾಗಿ ಧರಿಸಿದರೆ (ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಭುಜಮುಳ್ಳನ್ನೇ ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.—ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭುಜಕೀರ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿದೆ.) ಬಣ್ಣದವೇಷವು 'ದಂಬೆ' ಎಂಬ ಆಭರಣವನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಭುಜಮಂಡಲವೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಿವಿಯಮೇಲೆ 'ಕೆನ್ನೆಪ್ಪೂ, ಚಿನ್ನೆಪ್ಪೂ'ಗಳ ಬದಲಾಗಿ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ 'ಓಲೆ'ಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣದವೇಷದ ರಚನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಸೇರಿದ, ಮುಖದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾದ ಮುಳ್ಳುಗಳಂತೆ ತೋರುವ ಚುಟ್ಟಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವಸ್ತುಗಳೆಂದರೆ ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣದಾಗಿ ಕಡೆದ ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟನ್ನು ೧:೨ ರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿದ ಮಿಶ್ರಣ. ಚುಟ್ಟಿಗಳು ಮುರಿದು ಬೀಳದೆ ಕೊನೆಯುವರೆಗೂ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಈ ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ತಯಾರಿಕೆ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರ ಜಿಗುಟುತನ (consistency) ಅಷ್ಟು ಹದವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಎಣ್ಣೆಯ ಪಸೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ತಗಲಬಾರದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದವನಿಗೆ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಇತರ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಇತರ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬೇರೊಬ್ಬನು ತಯಾರಿಸಿಡಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಇತರ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇತರ ವೇಷಗಳೆಲ್ಲ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ 'ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಗೆಯವನು' ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು.

ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನಿಡಲು ತೆಂಗಿನ ಗರಿಯ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಫಲಬಿಟ್ಟ ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಕಡ್ಡಿಯೇ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ-ಫಲ ಕೊಡುವ ಮರದ ಕಡ್ಡಿಯು ಮೈತುಂಬಿಕೊಂಡು ಉರುಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಫಲಬಿಡದ ಸಸಿಯ ಕಡ್ಡಿಯಲ್ಲಿ ಧಾರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದದ್ದರಿಂದ ಚುಟ್ಟಿಯ ಬೊಟ್ಟುಗಳು ವರ್ತುಲಾಕಾರವಾಗಿ ಬೀಳದೆ ಓರೆಕೋರೆಯಾಗಿ ಬೀಳಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಚುಟ್ಟಿಮುಳ್ಳುಗಳೂ ಓರೆಕೋರೆಯಾಗಬಹುದು.

ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅದರ ಒಳಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮೊದಲು ಎಣ್ಣೆಮಸಿಯ ರೇಖೆಯನ್ನು ವೇಷಧಾರಿ ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೂಗಿನ ತುದಿಯ ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮೀಸೆ ನಿಲ್ಲುವ ಸ್ಥಳದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಕಿವಿಗಳ ಕೆಳಭಾಗದ ಸಮೀಪದ ವರೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ತನಕ, ಹಾಗೆಯೇ ಮೀಸೆಯ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡದ ಅಂಚಿನ ರೇಖೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಕರಿಯ ಗೆರೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲಾ (ಬಣ್ಣದ) ವೇಷಗಳಿಗೂ ಒಂದೇರೀತಿ. ಹಣೆ ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣಿನ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ

ಬರೆಯುವ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತ್ರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಚುಟ್ಟಿಯ ಸಿದ್ಧವಸ್ತು ವೇಷಧಾರಿಯ ಮುಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿದ ಕಡ್ಡಿಯ ತುದಿಯಿಂದ ಎಣ್ಣೆ ಮಸಿಯ ರೇಖೆಯ ಹೊರ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಬೊಟ್ಟುಗಳನ್ನಿಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಬಿಂದುಗಳು ಒಣಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಒಣಗಿದ ಮೇಲೆಯೆ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಬಿಂದುಗಳನ್ನಿಡಬಹುದಷ್ಟೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬಿಂದುಗಳು ಒಣಗಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಬಿಡಬಹುದು. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಹಾಗೂ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಇತರ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚುಟ್ಟಿಯ ಮುಳ್ಳುಗಳು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಇಂಚಿನಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದಿರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಏನೆಂದರೂ ಎರಡು ತಾಸಿನಷ್ಟು ಸಮಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಸಮಯ ಇದ್ದರೆ ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಉದ್ದವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸಬಹುದು. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಎರಡು-ಮೂರು ಇಂಚುಗಳಷ್ಟು ಉದ್ದದವರೆಗೂ ಚುಟ್ಟಿ ಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದುಂಟು. ಕೆಲವರು ಚುಟ್ಟಿಯ ಮಿಶ್ರಣದೊಡನೆ ಹಸುರು, ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಿಳಿ-ಹಸುರು-ಕೆಂಪು ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳ ಚುಟ್ಟಿ ಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದರಂತೆ (ಒಂದು ಬಿಳಿಯ ಚುಟ್ಟಿ ಒಂದು ಹಸರು ಚುಟ್ಟಿ. ಮೂರನೆಯದು ಕೆಂಪು ಚುಟ್ಟಿ) ಇರಿಸುವುದುಂಟು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ವೇಷ ಧಾರಿಯು ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನಿರಿಸುವ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಬಹುದಾದರೂ ವೇಷದ ಸೌಂದರ್ಯ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಮೂಗಿನ ತುದಿ ಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಯನ್ನು ಅಂಟಿಸಬೇಕು. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಕೋಳಿಮೊಟ್ಟೆಯ ಗಾತ್ರದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಅಥವಾ ಮೂರು ಗೊಂಡೆಗಳನ್ನಿಡುವುದೂ ಇದೆ.

**ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ :**

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡು ಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು ಎಂದು ಹಿರಿಯರಾದ (ದಿವಂಗತ) ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದುದು ನನಗೆ ನೆನಪಿದೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡೋ ಮೂರೋ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಈಗ ಬಳಸುತ್ತಾರಷ್ಟೆ.

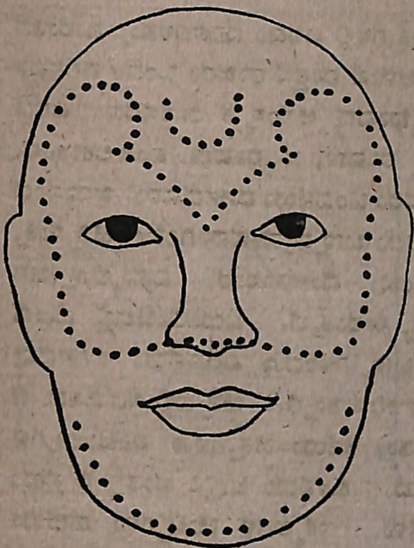
ವೇಷರಚನೆಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾವಣನ

ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ರಾವಣನ ಸುಳಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇತರ ಯಾವ ಬಣ್ಣದವೇಷಕ್ಕೂ ಸುಳಿಚುಟ್ಟಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಳಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಯನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಣೆಯ ಮೇಲಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಗೊಂಡೆಯನ್ನಿರಿಸಬೇಕು. ಸುಳಿಗಳ ಕೊನೆಗಳಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಚುಟ್ಟಿಯರೇಖೆಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿ ಬಂದ ಹುಬ್ಬುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ (ಚಿತ್ರ-೧). ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಬರೆಯುವ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆ ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಇತರ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಸುರು ರೇಖೆ ಬರೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಲ್ಲ. ರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ.

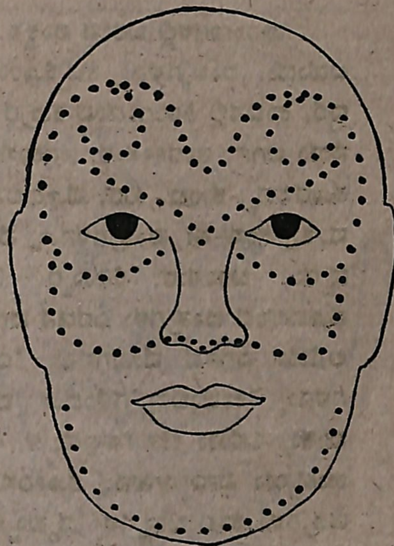
ರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವು ಮೊದಲು ತೆಂಕು - ಬಡಗು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಲು ಆಧಾರವಿದೆ. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' (1957) ಗ್ರಂಥದ ಪುಟ ೮೯ ರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ರಾವಣ—ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧತೆ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರ-೨ರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಚಿತ್ರ-೧ರ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ಸಾಮ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವೆಂದರೆ ಮೈರಾವಣನ ಪಾತ್ರ. ಆತನು ರಾವಣನ ಮಿತ್ರ, ಸಹಚಾರಿ, ಪಾತಾಳ ಲಂಕೆಯ ಅಧಿಪತಿ, ಮಹಾ ಮಾಯಾವಿ. ಹಿಂದಿನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೈರಾವಣನ ವೇಷ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಐದು ಗಂಟೆಗೆ. (ಅತಿಕಾಯ—ಇಂದ್ರಜಿತು—ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗವನ್ನು ಆಡುವುದು ರೂಢಿ). ವೇಷಧಾರಿಯು ರಾತ್ರಿ ಎಂಟು-ಒಂಭತ್ತು ಗಂಟೆಗೇ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮೂರು ಇಂಚುಗಳವರೆಗೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಬಿಳಿ-ಹಸಿರು ಕೆಂಪು ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಕವಲುಗಳನ್ನು ಬರಿಸುವುದೂ ಇದೆ ಮೈರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿ ಇಲ್ಲ. ಹಣೆಯ ಎರಡೂ ಕೊನೆಗಳಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ರೇಖೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಹಣೆಯ ನಡುವೆ ಅರ್ಧ ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಇಂಚು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಾಲು ಚುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು 'ಗೀರುಗಂಧ ಚುಟ್ಟಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೬ ಗೊಂಡೆಗಳನ್ನಿಡುವುದೂ ಇದೆ (ಚಿತ್ರ-೩).

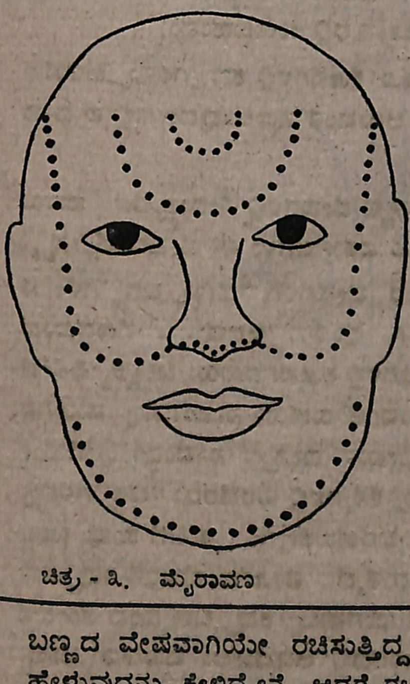
ಯಮ-ವಾಲಿ-ಕುಂಭಕರ್ಣ-ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಮನ ಪಾತ್ರವೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಚುಟ್ಟಿ ಮುಳ್ಳುಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಹತ್ತಿಯನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ 'ಗೋಡೆಚುಟ್ಟಿ' ಯನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ



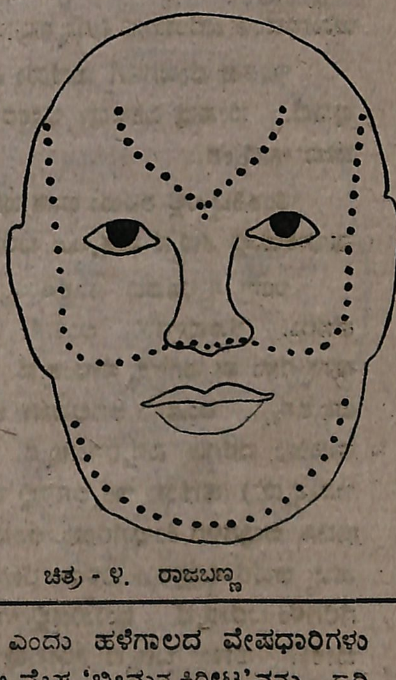
ಚಿತ್ರ - ೧. ರಾವಣ (ತೆಂಕತಿಟ್ಟು)



ಚಿತ್ರ - ೨. ರಾವಣ (ಬಡಗ ತಿಟ್ಟು)



ಚಿತ್ರ - ೩. ಮೈರಾವಣ



ಚಿತ್ರ - ೪. ರಾಜಬಣ್ಣ

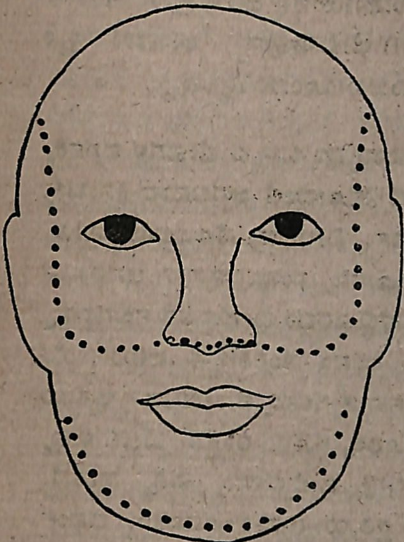
ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿಯೇ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಹಳೆಗಾಲದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಈ ವೇಷ 'ಭೀಮನ ಕಿರೀಟ'ವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ದೀರ್ಘವಲ್ಲದ ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಇಡುತ್ತಾರೆ.

ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಆಳುವ ರಾಕ್ಷಸ ರಾಜರು ಒಂದು ವರ್ಗವಾದರೆ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡುವ ಕ್ರೂರ ಸ್ವಭಾವದ ಅಸಂಸ್ಕೃತ ರಾಕ್ಷಸರದು ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗ. ತಾರಕಾಸುರ, ನರಕಾಸುರ, ರಾವಣ, ವೈರಾವಣ ಮೂಲಕಾಸುರ, ಶೂರಪದ್ಮ, ಕುಂಭ, ಖರ, ಮೊದಲಾದವರು ಒಂದನೆಯ ವರ್ಗದವರು. ಜರಾಸಂಧ ಮತ್ತು ಕಂಸ–ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮೊದಲು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಕಾಸುರ, ಕಿಮ್ಮೀರ, ಹಿಡಿಂಬ, ಮೇಘಾಸುರ, ವಿದ್ಯುಲ್ಲೋಚನ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡನೆ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದ ವೇಷಗಳನ್ನು 'ರಾಜಬಣ್ಣ'ಗಳೆಂದೂ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದವುಗಳನ್ನು 'ಕಾಟುಬಣ್ಣ'ಗಳೆಂದೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ೧ ಮತ್ತು ೩ನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ; ೪ ಮತ್ತು ೫ನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ರಾಜಬಣ್ಣಗಳ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯ ೬, ೭ ಮತ್ತು ೮ ನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಟುಬಣ್ಣಗಳ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು. ಇಕ್ಕೆಲಗಳ ಚುಟ್ಟಿಗಳು ಹಣೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡುವುದು ಕಾಟುಬಣ್ಣಗಳ ಲಕ್ಷಣ (ಚಿತ್ರ ೯ ಮತ್ತು ೭.) ಕಣ್ಣರೆಪ್ಪೆಗಳ ಮೇಲೆಯೆ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟು, ನಿಜವಾದ ಕಣ್ಣು ಮೂಗುಗಳು ಮರೆಯಾಗುವಂತೆ ಬರೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರ ೬ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

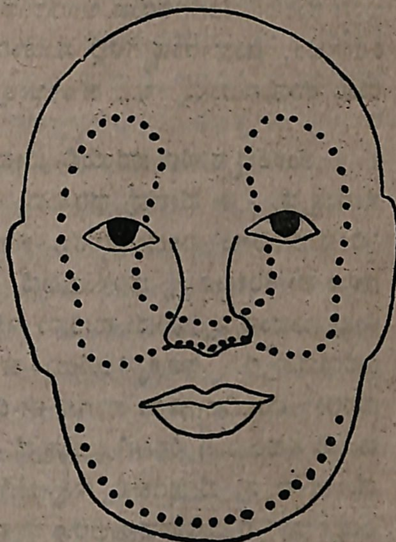
ಇಂತಹ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯ ಎರಡೂ ಕೊನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಿದೆ. ವೇಷವು ವಿಕಟವೂ ಭೀಕರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಉದ್ದೇಶ.

ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶನಿಯ ಪಾತ್ರವೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಬರೆಯುವ ವರ್ತುಲಗಳು ಈ ವೇಷದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

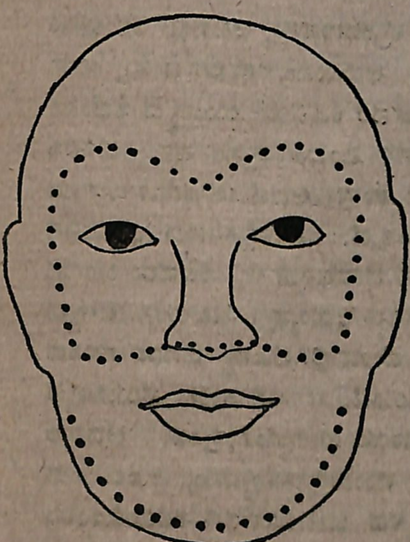
ಉಗ್ರ ಸ್ವಭಾವದ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀಯರ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಲಂಕಿಣಿ, ತಾಟಕಿ, ಪೂತನಿ, ಅಜಮುಖಿ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ಮೂಗು ಅಗಲವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಹಣೆಯ ನಾಮವನ್ನು ಮೂಗಿನ ತುದಿಯ ವರೆಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ನಾಮವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.) ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೆನ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು 'ಚಕ್ರ'ಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪುಗೆರೆಯ ಅಂಚನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಬಿಳಿಯ ರೇಖೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೂಗಿನ ಹೊರಗೆ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳಿ ಗೆರೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ತುಂಬಿಸಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ಕಿರೀಟವು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಡಿಮೇಲು ಮಾಡಿದ ಬಾಲ್ದಿ ಅಥವಾ ಬಕೆಟಿನಂತಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನವಿಲುಗರಿಗಳ ಅಂಚು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಿರೀಟವು ಸುಮಾರು ಒಂದೂದರೆ ಅಡಿ ಎತ್ತರ ಇರುತ್ತದೆ.



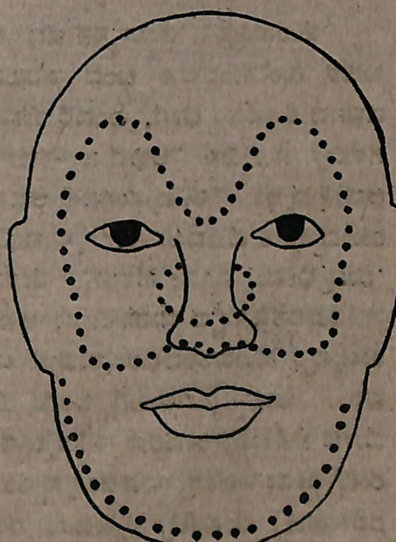
ಚಿತ್ರ — ೫ ರಾಜಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ — ೬ ಕಾಟುಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ — ೭ ಕಾಟುಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ - ೮ ಕಾಟುಬಣ್ಣ

ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ಪುರುಷವೇಷದಂತೆಯೇ ದಗಲೆ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಧರಿಸ ತ್ತದೆ. ಸೊಂಟದಿಂದ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಬಾಲಮುಡು'ವಿಗೆ ಬದ

ಲಾಗಿ ತುಂಬಾ ನೆರಿಗೆಗಳಿರುವ ಲಂಗದಂತಹ ಉಡುಗೆಯುನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಗಳಾಗಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಲಂಬಾಣಿ' ಸ್ತ್ರೀಯರ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರವೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಈ ವೇಷವು ಧರಿಸುವ, ಮೇಲೆ ಹೋದಂತೆ ಅಗಲವಾದ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ 'ಭೀಮನ ಕಿರೀಟ' ಎಂದೇ ಹೆಸರು. ಕುಂಭಕರ್ಣ, ವೀರಭದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಈ ಕಿರೀಟವನ್ನು ಧರಿಸುವುದಿದೆ. ಮೂಗನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆವರಿಸುವ ಕೆಂಪು ನಾಮವನ್ನು ಬರೆದು ಹಣೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ದೀರ್ಘವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಆನೆಯ ಕಣ್ಣು' ಎಂದು ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಹೆಸರು. ಮುಖದ ನಾಮ ಹಾಗೂ ಈ ದೀರ್ಘವೃತ್ತಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಆನೆಯ ಮುಖ ಸಹಜವಾಗಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಈ ವೇಷರಚನೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಾಕಿದೆ. ಎಷ್ಟೇ ಉಗ್ರಸ್ವಭಾವದವನಾದರೂ ಭೀಮನು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜವಂಶದವನು. ಧರ್ಮರಾಯ, ಅರ್ಜುನರ ಸಹೋದರನಾದ ಇವನಿಗೆ ಈ ಘೋರರೂಪ ಏಕೆ ? ಉಚಿತವೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿರಬಹುದು ? ಇತ್ಯಾದಿ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೆತ್ತುವವರಿದ್ದಾರೆ.

ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ 'ದುಶ್ಶಾಸನ ವಧೆ'ಯ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಆಟದಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದ ಪರಿಪಾಠ. ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ, ಎಂದರೆ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕೊನೆಯ ಯುದ್ಧದ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ "ಅಭಿಮನ್ಯು-ಕರ್ಣಪರ್ವ" ಎಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ ಆದಮೇಲೆ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಯುದ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ದುಶ್ಶಾಸನವಧೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣದ ಭೀಮನಿಗೆ 'ರುದ್ರಭೀಮ' ಎಂದೇ ಹೆಸರು. ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು-ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಬಣ್ಣದ ಮಹಾಲಿಂಗ, ಅಮರಖಂಡ ಅಯ್ಯಪ್ಪ, ಓಬಯ್ಯ, ಬಣ್ಣದ ಕುಟ್ಯಪ್ಪ ಮೊದಲಾದವರು ರುದ್ರಭೀಮನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದವರು. ಓಬಯ್ಯನವರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ತುಂಬ ವಯಸ್ಸಾದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆದರೂ ರುದ್ರಭೀಮನ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೂಡ ಇತರರೇ ಹಚ್ಚಿ ವೇಷಕಟ್ಟಿ ಕೈಹಿಡಿದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಾಗಿಲಿನವರೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿರಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಯಾವುದೋ ಆವೇಶದಿಂದ, ಹಿಂದಿನ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ, ರುದ್ರಭೀಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಅವರನ್ನು ಕೈ ಹಿಡಿದೋ, ಎತ್ತಿಕೊಂಡೋ ಚೌಕಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಭಿಮನ್ಯು-ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ

ರಾಯನ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಆಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಆಗ ಬರುವ ಭೀಮನಿಗೆ "ಪೀಠಿಕೆ ಭೀಮ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ರುದ್ರಭೀಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುವವನೇ ಬೇರೆ. ಪೀಠಿಕೆ ಭೀಮನ ವೇಷ ಧರಿಸಿದವನು ಆಮೇಲೆ ರುದ್ರಭೀಮನ ಇದಿರಿಗೆ ದುಶ್ಯಾಸನನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದೂ ಇತ್ತು. ಭೀಮ- ದುಶ್ಯಾಸನ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. "ಅನಕ ಭೀಮಸೇನಸಿತ್ತ ಕನಲಿ ಧುರದೊಳು। ಘನ ಚತುರ್ಬಲವನು ತರಿದು ತೊನೆದು ಭರದೊಳು" ಎಂಬ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ದೊಂದಿ ಹಿಡಿದು ರಾಳವನ್ನೆರಚುತ್ತ ದುಶ್ಯಾಸನನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ರುದ್ರಭೀಮನ ಪ್ರವೇಶ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ದುಶ್ಯಾಸನನ ಕರುಳು ಬಗೆಯುವ ಭೀಭತ್ಸ-ಭಯಾನಕ ದೃಶ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೇಳವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ, ಮೇಳಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅಭಿಮನ್ಯು-ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೂ ಆಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅಂದಿನ ಪರಿಪಾಠ. ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆಯ ಘೋರ ರೂಪಿಯಾದ ರುದ್ರಭೀಮನ ವೇಷ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದರಿಂದ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆ ರುದ್ರಭೀಮನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಇತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಭೀಮನನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ರುದ್ರಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೂ ರೂಢಿಯಾಯಿತು. ಅಂತೂ ರುದ್ರಭೀಮನ ಛಾಯೆ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದೇ ಭೀಮನ ವೇಷದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಹನೂಮಂತನ ವೇಷ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ 1945ರ ವರೆಗೂ ಹನೂಮಂತನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಟು 'ಸುಳಿ'ಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಸುಳಿಗಳೂ ಗಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸುಳಿಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ಸುಳಿಗಳ ನಡುವಿನ ಜಾಗಗಳನ್ನು 'ಇಂಗಳಿಕ'(ಕಪ್ಪು) ಮತ್ತು 'ಚಾಯ' (ಹಳದಿ)ದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹನೂಮಂತನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಕಿರೀಟವಿದೆ. ದೊಡ್ಡ ಬಟ್ಟಲಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದು 'ಮುಗುಳಿ' ಅಥವಾ ಶಿಖರದಂತೆ ಅದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮುಖದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬಟ್ಟಲಿನ ಅಂಚಿಗೇ ಬಿಳಿಯ 'ಕೇಸರಿ' ಅಥವಾ ಉದ್ದವಾದ (ಟೊಂಕದ ವರೆಗೆ ಇಳಿಯುವ) ಕೂದಲು ಇರುತ್ತದೆ. ಹನೂಮಂತನ ವೇಷದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಇತರ ವೇಷಗಳ ಹಾಗೆಯೇ. ಆದರೆ ತೊಡುವ ಅಂಗಿ ಅಥವಾ ದಗಲೆಯನ್ನು ಅಡಿಮೇಲಾಗಿ ಧರಿಸುತಾರೆ. ಅದು ಮಸುಕಾದ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ, (ದಗಳೆಯ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.)

ವರಾಹಾವತಾರ ಅಥವಾ ಹುವಿ, ನರಸಿಂಹ, ವೀರಭದ್ರ, ಮಹಿಷಾಸುರ-ಇವುಗಳು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು.

**ಪೊರಪ್ಪಾಟ್ ಅಥವಾ ಪ್ರವೇಶ :**

ಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪೊರಪ್ಪಾಟ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಪೊರಪ್ಪಾಟ್' ಎಂದರೆ ಹೊರಡುವಿಕೆ ಎಂದರ್ಥ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮಲೆಯಾಳಿ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾಗಿರುವವರು. ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದೇ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕಥಕ್ಕಳಿ-ರಾಮನಾಟ್ಟಂ ಮೊದಲಾದ ಕೇರಳದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದುದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುವ ಜನರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದ ಭಾಷಾಸಾಮರಸ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಇದು.

ರಾವಣ, ಮಾಗಧ, ಕಂಸ, ನರಕಾಸುರ, ತಾರಕಾಸುರ ಮೊದಲಾದ ರಾಜಬಣ್ಣಗಳ ಪ್ರವೇಶಕ್ರಮ ವಿಸ್ತೃತವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಾಳವಿಲ್ಲದ ಷಟ್ಪದಿ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕಂದಪದ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಸತಾಳವಾದ ಪದ್ಯವೆ ಇರಬಹುದು.

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ—

ಭಾಮಿನಿ :- ಬಳಿಕ ಮರುದಿನವಿತ್ತ ರಾವಣ
ನಲಘುತರ ವರ ಸಿಂಹಪೀಠದಿ
ಕುಳಿತನೊಡ್ಡೋಲಗದಿ ದಿತಿಜರ ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯದಲಿ ॥

ಪದ್ಯ : ರಾಗ ಭೈರವಿ, ಝಂಪೆತಾಳ
ಇತ್ತ ಶೋಣಿತಪುರದಿ । ದೈತ್ಯಕುಲ ಪುಂಗವನು ।
ಮತ್ತ ವಾರಣನಂತೆ । ಚಿತ್ತದುಮ್ಮಹದಿ ॥

ಇದನ್ನು ಹಾಡಿದೊಡನೆ ರಾಕ್ಷಸನ ಪ್ರವೇಶದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಂಡೆ ಬಾರಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಡನೆಯೆ ವೇಷಧಾರಿ ಚೌಕಿಯಿಂದವೆರಡುಸಲ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಇದರ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆದೊಡನೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ವೇಷಧಾರಿ ಪುನಃ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪುನಃ ಚಂಡೆ ಬಾರಿಸುವಾಗ ವೇಷ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಕೊಟ್ಟು ತಿರುಗಿ ನಿಂತು ತೆರಕಲಾಸು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ತೆರೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ವೇಷವು ತೆರೆಯಹಿಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆನ್ನುಮಾಡಿ ನಿಂತು, ಚಂಡೆಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆಹಾಕುತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ, ತೆರೆಯ ಮುಂದುಗಡೆ ಹಿಡಿದಿರುವ ದೊಂದಿಯ ಬೆಂಕಿಯ ಮೇಲೆ ರಾಳವನ್ನು ಎರಚಿ ಎರಡು

ಬಾರಿ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಕೊಟ್ಟು ತೆರೆಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ತಿರುಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇದೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ ತೆರೆ ಸಮೇತ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ತೆರೆಯನ್ನು ಸೊಂಟದ ವರೆಗೆ ತಗ್ಗಿಸಿ ನಿಂತು, ದೊಂದಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಸಭೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಲೆ ದೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಮುಷ್ಟಿ ರಾಳವನ್ನು ಹಾಕಿದಲ್ಲಿಗೆ ದೊಂದಿಯವನು ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದ ನಂತರ ಚಂಡೆಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಪೊರಪ್ಪಾಟ್ಟ್‌ನ ಅಂಗವಾದ ನಿತ್ಯವಿಧಿಗಳ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳು ಕೆಳಗಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

1 ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖನೋಡುವುದು. 2 ಹಲ್ಲುಜ್ಜುವುದು,
3 ಸ್ನಾನ. 4 ಭಸ್ಮಲೇಪನ. 5 ಶಿವಲಿಂಗಾರ್ಚನೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಒಂದು ಅಟ್ಟಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ತೆರೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಮೇಲೆತ್ತುತ್ತಾರೆ. ವೇಷವು ಹೋಗಿ ಪೀಠದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಮೇಲೆ ತೆರೆಯನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟು ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು 15-20 ನಿಮಿಷ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಿತ್ಯವಿಧಿಗಳ ಅಭಿನಯ ರಾವಣನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೆ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಇತರ ರಾಜಬಣ್ಣಗಳೂ ಈ ವಿಸ್ತೃತವಾದ 'ಪೊರಪ್ಪಾಟ್' ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶಕ್ರಮವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಟಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಷ್ಟೆ. ದೊಂದಿ, ರಾಳಗಳ ವಿಸ್ಮಯಕರವಾದ ಮಂದ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ, ಕೇವಲ ಹನ್ನೆರಡು-ಹದಿನಾರು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಉದ್ದಗಲವುಳ್ಳ ಸೀಮಿತವಾದ ಸರಳ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಕವಿದ ಕತ್ತಲೆಯಂ ಆವರಣದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಅತಿ ಭವ್ಯವಾದ ಮಾಯಾಲೋಕದ ಅಲೌಕಿಕ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯಭವನಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ, ಕಣ್ಣುಕುಕ್ಕುವ ಪ್ರಖರ ದೀಪ ಪ್ರಭೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಆಗುವುದು ಅಶಕ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ವೇಷ-ರಂಗಸ್ಥಳ-ಬೆಳಕು, ಇವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣವು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಇಂತಹ ನಾಟ್ಯಭವನಗಳ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟೆ ಉದ್ದ-ಅಗಲ-ಎತ್ತರಗಳುಳ್ಳ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು ಉಚಿತ ಹಾಗೂ ಅಗತ್ಯ. (ಭವನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮದುವೆಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮದುವೆಯ ಮಂಟಪವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆ?) ಹಾಗೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಯಲಾಟದ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ.

ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕುಣಿತ-ಅಭಿನಯ-ಮಾತು ಇತರ ವೇಷಗಳದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅದು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಕೈ-ಮುಖಗಳ ಚಲನವಲನಗಳೂ ನಿಧಾನ. ಅದರಂತೆಯೇ ಮಾತು ಕೂಡಾ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣು ವಂತಹದು. 'ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿ' ಒಸರುತ್ತಿರುವ ಉಗ್ರತೆ, ರೌದ್ರ, ಅತಿಮಾನುಷವಾದ ಬಲ. ಈ ತೆರನಾದ ಅಭಿನಯ ಆ ವೇಷದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಅದು ಅಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವಂತಹದು.

**ಸಂಕೇತಗಳು :**

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಹಲವು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳೂ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಹಾಗೂ ಮೂಸೆಯ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಳದಿ, ಕಪ್ಪುರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲು. "ಹಸುರು ಬಣ್ಣವು ಶೃಂಗಾರರಸದ ಸಂಕೇತ- ಅದು ರಾವಣನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ" ಎಂದು ಖ್ಯಾತ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿ ಮಹಾಲಿಂಗನವರು ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವ ರಿಗೆ ಅವರ ಅಜ್ಜ (ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು) ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ರಾಕ್ಷಸರು ಅಸಂ ಸ್ಕೃತರು, ಪಾಶವೀ ಕಾಮಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳವರು. ಕಾಮಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸಂಸ್ಕಾರ ಗೊಂಡಾಗ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಾವಣನು ರಾಕ್ಷಸ ನಾದರೂ ಎಲ್ಲ ರಾಕ್ಷಸರಂತಲ್ಲ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತನು ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳ ಅವನ ವೇಷ ರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವಾದರೂ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಷ್ಟೆ!

ಯಮನ ಪಾತ್ರದ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ, ಅವನು ಕಮಲಬಾಂಧವನಾದ ಸೂರ್ಯನ ಮಗ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಕಮಲದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಟ್ಟೆಬಾಕನಾದ ಬಕಾಸುರನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೋತಾಡುವ ಕೆನ್ನಾಲಗೆಯ ಚಿತ್ರವಿರುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಾಮ, ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದ 'ಸುಸಂಸ್ಕೃತ' ಧೀರೋದಾತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಧನುಸ್ಸನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳೆಲ್ಲ ಖಡ್ಗಪಾಣಿಗಳಾ ಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಬಿಲ್ಲು-ಬಾಣಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುರುಹುಗಳು: ಖಡ್ಗ-ಕತ್ತಿಗಳು ಅವಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನವುಗಳು. ರಾಕ್ಷಸರು ಅನಾಗರಿಕರು, ಅಸಂಸ್ಕೃ ತರು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಈ ಆಯುಧ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದೆ.

**ಸಂಕ್ರಮಣ :**

ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೂ ಸರಿಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ. ಅದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆ

ಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆ ಇವೆ. ಇಂತಹ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದ ಕಲಾಸಂಪತ್ತು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞಾಶೂನ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಗುವಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈಗ ಬಂದೊದಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ರಚನೆ, ಕಿರೀಟ, ಪ್ರವೇಶಕ್ರಮಗಳು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಗಂತುಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಂದವುಗಳು. ಅವು ನಮಗೇಕೆ? ಎನ್ನುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಇತರ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ, ಅದೂ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಸಂವಾದಿ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನವಾಗದೆ ಇರುವ ಕಲೆಗಳು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇವೆಯೇ? ಹೀಗೆ ಇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡವುಗಳು ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ (basic-structure) ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂಥವುಗಳೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕು. ಮಾತಿಲ್ಲದ ಕಥಕಳಿಯ ವೇಷಗಳು ದವಡೆಗಳನ್ನು ಚಲಿಸಲೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ 'ಗೋಡೆ ಚುಟ್ಟಿ'ಯನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಕಾಗದಂತೆ 'ಚುಟ್ಟಿಮುಳ್ಳು' ಗಳನ್ನಿಡುತ್ತವೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷವು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಸಾಕು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚೆಂಡೆಯೂ ಮೊದಲು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಕೇರಳದಿಂದ ಬಂತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳೆಲ್ಲ ಧರಿಸುವ 'ಬಾಲಮುಂಡು' ಕೂಡ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕೇರಳದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಚೆಂಡೆ, ಬಾಲಮುಂಡುಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಸೆಯಬೇಕೇ?

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಜಟಿಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮುಖಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಒಂದು ವಾದ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಕ್ರೂರ, ಉದ್ಧತ, ದುಷ್ಟಸ್ವಭಾವದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥವು. ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾವಗಳು, ಸಂವೇದನೆಗಳು ಇರುವುದೇ ಅಸಂಭವ. ಹಾಗೂ ಅಂತಹ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರುವ ರಾವಣ, ಕಂಸ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇತರ ರಾಜವೇಷಗಳಂತೆ–ಎಂದರೆ ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ಅತಿಕಾಯ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ –ಚಿತ್ರಿಸಬಾರದೇಕೆ? ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ನಾಟಕೀಯ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆಗುವುದೇ ?

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕಿರೀಟ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವು. ಅವುಗಳ ಭಾರವೂ ಹೆಚ್ಚು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಚಲನವಲನಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಾಗಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೂ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ

ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ನಾವೂವೇಶವಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ಯಾವ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧಿಸಿದಂ ತಾದೀತು? ಅವೇ ಗಾತ್ರದ, ಅವೇ ಆಕಾರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಲಘುವಾದ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್, ಅಲ್ಯೂಮಿನಿಯಂ ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸುವುದು ಇಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕಿರೀಟವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಿದ್ದು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಭಾರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾತಾವರಣದ ವಾಯುವಿನ ಒತ್ತಡ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಚಲನೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಅದರ 'ತಟ್ಟಿ' ಅಥವಾ ಬಟ್ಟಲಿನ ಆಕಾರದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನು ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್‌ನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಕೊರೆದರೆ ವಾಯು ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವುಂಟಾಗಿ ಚಲನವಲನಗಳು ಸುಲಭವಾಗಬಹುದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ತುಂಬಾ ಇದೆ.

ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ನೈರಾಶ್ಯಭಾವ ಇಂದು ತಲೆದೋರಿದೆ. ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗನಾಗಿದ್ದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿ ಇಂದು ನಾಲ್ಕನೆ-ಐದನೆ- ದರ್ಜೆಗೆ ಇಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯುಳ್ಳ ರಾವಣ, ಮಾಗಧ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಇತರ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಮೊದಮೊದಲು ಕುಣಿತ-ಅಭಿನಯಗಳ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ವೇಷ-ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕೃತಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ವೇಷವು ಸರಳವಾದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಯದಿರುವ, ಕೇವಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸಬಲ್ಲ ಇತರ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಾವ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಸೇರದ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ವಿಜಾತೀಯ ಸ್ವರೂಪಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಲಕ್ಷಣ ಇದು. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣ ಯಾವ ಕಲೆಗೂ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲ.

**ಮುಂದೆ ?**

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತ-ತಾಳಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಏನು, ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈಗೀಗ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟಂದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕುರಿತಾಗಿಯೂ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯ. ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ

ಸ್ಥಾಪನೆಹೊಂದಿದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ಬಗೆಗೆ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾದ ಹಾಗೂ ಸುಸಂಘಟಿತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಈಗ ಹಿಂದೆಂದಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಲಾಭ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಜನರಿಂದ ಈ ಕೆಲಸ ಆಗಲಾರದು.

# ಬಯಲಾಟದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ಬಣ್ಣ-ಚಲನೆ-ನಾದ ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ--ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯುಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನೆ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ-ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ ಇವು ಒಳಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಸಂಗ್ರಹ, ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಾದ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ-ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಕಣ್ಣನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿವೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಕ್ರಮಗಳು ಮೊದಲು ಹೇಗಿದ್ದುವುವೆಂಬುದೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ಹೋಗುವಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಘಟಿಸಿವೆ. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಡೇರೆ ಹಾಕಿ, ಟಿಕೇಟಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಾಗಿ ರೂಢಿಗೆ ಬರತೊಡಗಿದವು. ನಾಗರಿಕರ ರುಚಿ ಹಳ್ಳಿಗರ ಅಭಿರುಚಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ ಪರಿಷ್ಕೃತವೂ ಆದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಗಳನ್ನು ನಾಗರಿಕಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಬೇಡವಾದಷ್ಟು ನಡೆದವು. ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತವರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಸಹಜತೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯುನ್ನೂ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇವರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಒಂದೆರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವ :—

ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಧುಕೈಟಭರೆಂಬ ರಾಕ್ಷಸರು ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ಕಿವಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಬಂದು ಅವನನ್ನೇ ತಿನ್ನಲು ಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಮಧುಕೈಟಭರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇಂದ್ರಜಿತು ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಕಿರೀಟಧಾರಿಗಳಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬಿಡುದಲೆಯ ನಾಟಕ-ಸಿನಿಮಾಗಳ ದೈತ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವವರು "ನೀರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಧುಕೈಟಭರಿಗೆ ಕಿರೀಟಗಳೆಲ್ಲಿಂದ ? ಬಿಡುದಲೆಯ ವೇಷವೇ ಸಹಜವಾದದ್ದು." ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ "ನಮ್ಮ ಮಧುಕೈಟಭರು ಝುಗಝುಗಿಸುವ ನೈಲಾನ್ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಮಣಿಖಚಿತವಾದ ಹಾರಕೇಯೂರಾದಿಗಳನ್ನೂ ಧರಿ

ಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರಬಹುದಾದರೆ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬಡತನವೇ ?" ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

ಪರಶುರಾಮನ ವೇಷವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಇತರ ರಾಜವೇಷಗಳಂತೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ ಕಸೆ ಧರಿಸಿ ಮೈಬಿಟ್ಟು ತಲೆಬಿಟ್ಟು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹುಡುಗನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪರಶುರಾಮ ಋಷಿಯ ಮಗ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಅವನಿಗೆ ರಾಜವೇಷ ಸರಿಯಲ್ಲ, ಅಸಹಜ." ಎಂದು ಇವರ ವಾದ. ಪರಶುರಾಮ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೂ ಅವನು ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವೇನು? ಇಪ್ಪತ್ತೇಳು ಬಾರಿ ಭೂಮಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಸುತ್ತಾಡಿ ಸೂರಾರು ರಾಜರನ್ನು ಕೊಂದ ಮಹಾಯೋಧನು. ಯೋಧರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟರೆ ಅದು ಕೃತಕವೆಂದಾದೀತೆ ?

"ರಾವಣನು ಸುಂದರ ಪುರುಷನೆಂದು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಭಯಂಕರ ರೂಪಿಯಾದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಯಾವ ನ್ಯಾಯ ?" ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾಲದಿಂದ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ನಮಗೆ ಸುಂದರ ಎಂದು ಕಂಡದ್ದು ರಾವಣನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಪೇಲವ ಎಂದು ಕಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಕುಣಿಯಲು ಬಾರದ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರು ಭೀಷ್ಮನ ಪಾತ್ರ ಧರಿಸಿ, ಹಣ್ಣು ಮುದುಕನಾದ ಭೀಷ್ಮನು ಕುಣಿಯುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಆ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಕೌರವ ಸೇನಾಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಒಂಬೊಂದು ದಿನವೂ ಸಾವಿರಾರು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಕೊಂದು, ಕೃಷ್ಣನನ್ನೂ ಹನುಮಂತನನ್ನೂ ಕಂಗೆಡಿಸಿದ ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಎರಡು ತಾಸು ರಂಗಸ್ಥಳವಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯಲು ಬಾರದು ಎಂದರೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಲ್ಲವೆ ?

ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತಾಗಿ ಅನೇಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಗೊಂದಲವನ್ನೂ ಅಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವಿವೇಚನಾಶಕ್ತಿಗೆ ಅವು ಆಹ್ವಾನವನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ನಾಟಕ. ಪ್ರಸಂಗವು ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಸಂಗವೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ (ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪುರಾಣೇತರ ವಸ್ತುಗಳೂ ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆಯಾ

ದರೂ ಅವುಗಳ ಕೃತಕತೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೇ ಗೋಚರಿಸುವಂಥದು) ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನದು ಪುರಾಣಯುಗ. ಆ ಯುಗದ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲ್ಪನಾ ಬಲದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದವುಗಳು. ಆಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಅತಿಮಾನುಷವೂ ಅದ್ಭುತವೂ ಆದ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹದ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಬಲದಲ್ಲಿ, ಶೌರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಉದಾತ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಗುಣದೋಷಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ನಮ್ಮಂತಹ ಹುಲು ಮಾನವರಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ಮಿಗಿಲಾದವರು. ಅಂದಿನ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿರಾಡ್ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ೧೬x೧೨ ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಸರಳವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ, ಕಲಾವಿದರ ಕೆಲಸ.

ರಾಮ-ರಾವಣ, ಭೀಮ-ದುರ್ಯೋಧನ, ಕೃಷ್ಣ-ಕಂಸ, ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಫೋಟೊಗ್ರಫಿ ಅಥವಾ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗ್ರಹಣದ ಅನುಕೂಲತೆ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಇದ್ದರೂ ಅಂಥ ಚಿತ್ರಗಳಾವುವೂ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ ಕಾರಣ ಆ ಪುರಾಣವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾನವರಾಗಿರಲಿ, ರಾಕ್ಷಸರಾಗಿರಲಿ, ದೇವಾಧಿದೇವತೆಗಳಾಗಿರಲಿ, ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿರಲಿ-ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅವರ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿ, ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗದ ಗುಣ-ಶೀಲ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಕತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಓದಿ-ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪುರಸ್ಕರ್ತರಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ಅವರು ಇದಿರಿಸಿದ ಬಗೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೋಜಿಗ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಶಿಖರವನ್ನೂ ತಲಪಿದೆ ಎಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದೂ ಆಗಲಾರದು.

ಅಂತರಂಗದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮುಖವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧವಾದುದು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವೂ ಆಗಿದೆ. ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಕ್ಲೇರ್‌ವೊಯೆನ್ಸ್ (Clairvoyance) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಖಮುದ್ರೆಯ ಮೇಲಿನಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನು, ಹರ್ಷಚಿತ್ತನು ಅಥವಾ ವಂಚಕನು, ಕ್ರೂರಸ್ವಭಾವದವನು ಎಂಬುದಾಗಿ ತರ್ಕಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ದೇಹದ ಗಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳನ್ನೂ ಶರೀರದ ಭವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮೈಕಟ್ಟು

ಇವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಮೂಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವು ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದ ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಬಟ್ಟಂಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚಪ್ಪರದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ವಿಸ್ಮಯಕರವಾದ ಲೋಕವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನ ಸ್ವಭಾವವು ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬನಂತೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅನುಮಾನವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತಲೆದೋರಬಹುದು. ಇದು ನಿಜವಾದರೂ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದು. ಗುಣವನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕ – ರಾಜಸ - ತಾಮಸ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಲ್ಲವೇ? ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೇವ, ಮಾನವ, ದಾನವರೆಂಬ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ, ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಸ್ವಭಾವಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇವೆ. "ಅವನೊಬ್ಬ ದೇವತಾ ಮನುಷ್ಯ" "ಇವನೊಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ" - ಈ ಎರಡು ಮಾತುಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪುರಾಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು (1) ದೇವ-ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ದೈವೀ ಗುಣವುಳ್ಳ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು (2) ರಾಕ್ಷಸರು ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸೀ ಸ್ವಭಾವದ ಮನುಷ್ಯರು ಎಂಬ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೇವೇಂದ್ರ, ವಿಷ್ಣು, ಶ್ರೀರಾಮ, ಧರ್ಮರಾಯ, ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದವರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಜಸ, ತಾಮಸ, ಗುಣಗಳ ಆಧಿಕ್ಯವುಳ್ಳ ಕರ್ಣ. ದುರ್ಯೋಧನ, ಪರಶುರಾಮ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ ಮೊದಲಾದವರೂ ಇದ್ದರೆ. ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ರಾವಣ, ಮೈರಾವಣ, ಕಂಸ, ಜರಾಸಂಧ, ಭೀಮ, ಇಂದ್ರಜಿತು, ಕುಂಭಕರ್ಣಾದಿಗಳು ಇದ್ದಾರೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮುಖಕ್ಕೆ ನಸುಗೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿ, ನಾಮ, ಮುದ್ರೆ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಕರಿಯ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ರಾಜಸ ಪ್ರಕೃತಿಯದಾದರೆ ಕಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಕಣ್ಣಿನ ಕೊನೆಯಿಂದ ಕಿವಿಯವರೆಗೆ ಕೆಂಪು-ಬಿಳಿ-ಕಪ್ಪು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಿದೆ. ದೀವಟಿಗೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಣ್ಣವು ಗೌರವರ್ಣದಂತೆ ಶೋಭಿಸುವುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಗೌರವರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಮನೋಧರ್ಮವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಶ್ರೀರಾಮ, ಕೀಚಕ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು, "ಶ್ಯಾಮಾತ್

ಶೃಂಗಾರ ವರ್ಣಂ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಷ್ಟೇ ಹಳೆಯದು. ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣು ಅಧಿದೇವತೆಯಾದರೆ ವೀರರಸದ ಅಧಿದೇವತೆ ಇಂದ್ರ.

ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಬಣ್ಣದ ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆಯಷ್ಟೆ. ವೇಷಗಳೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುತ್ತವೆ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕದ ವೇಷವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಚಲಚ್ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ 'ಬಣ್ಣದ ವೇಷ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢವಾಗಿರುವುದು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಸಂಗತಿ. ಇದು ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಾಮಸ ಗುಣವೆ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವ, ಉನ್ಮತ್ತತೆ-ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಸ್ವಭಾವ ಉಳ್ಳವರು. ಇವರ ಸಹಜ ಗುಣ ಕ್ರೋಧ. ಮಾತು ಮಾತಿಗೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಅಟ್ಟಹಾಸ-ಆರ್ಭಟಗಳು ಈ ಕ್ರೋಧ ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವದ ಲಕ್ಷಣ. ಇದರಿಂದ ರೌದ್ರ ಎಂಬ ರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ರುದ್ರ ಎಂಬ ದೇವತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೋದಿಯೇ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದು ನನ್ನ ವಾದವಲ್ಲ. ಆಯಾ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಭಾವನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದಲ್ಲವೆ ? ಅಂಗುಲ ಗಾತ್ರದ 'ಚುಟ್ಟಿ'ಗಳ ಮೂಲಕ ಮುಖದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಬೃಹದಾಕಾರದ 'ಕೇಶವರಿ ತಟ್ಟಿ' ಅಥವಾ ಬಟ್ಟಲು ಕೀರಿಟವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ದೊಡ್ಡ ದೇಹವುಳ್ಳವರಿವರು ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಚುಟ್ಟಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ನಡುವೆ ಕಣ್ಣನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಕಪ್ಪು, ಹಳದಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚುಟ್ಟಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದರೆ (ಇದಕ್ಕೆ ಸುಳಿ ಚುಟ್ಟಿ ಎಂದು ಹೆಸರು) ಮೈರಾವಣನಿಗೆ 'ಗೀರು ಗಂಧದ ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ. ಹೀಗೆ ಮಾಗಧ, ಕಂಸ, ಮೂಲಕಾಸುರ, ಯಮ, ನರಕಾಸುರ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಶನಿ, ತಾರಕಾಸುರ, ಕಾಟುಬಣ್ಣಗಳ (ಮೊದಲಿನವು ರಾಜಬಣ್ಣಗಳು) ಇತ್ಯಾದಿ ಹನ್ನೆರಡು ಬಗೆಯ ಚುಟ್ಟಿಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಸುರು ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಹಸುರು ರೇಖೆ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಹಸುರು ಎಂಬುದು ಶೃಂಗಾರದ ಬಣ್ಣವಂತೆ. ರಾಕ್ಷಸರಲ್ಲಿ ರಾವಣನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಶೃಂಗಾರ ಗುಣವಿತ್ತು. ಆದಕಾರಣ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರ ಹಸುರು ರೇಖೆಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಒಬ್ಬರು ಹಳೆಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ರಾಕ್ಷಸರು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರ, ಕಠೋರ ಸ್ವಭಾವದವರು. ಅವರಲ್ಲಿ

ಶೃಂಗಾರದಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಲಲಿತ ಭಾವಗಳಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಕಾಮಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸಂಸ್ಕಾರ ಪಡೆದು ಶೃಂಗಾರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾವಣನು ರಾಕ್ಷಸನೇ ಆದರೂ ವಿದ್ಯಾವಂತನೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನೂ ಆಗಿದ್ದವನು ಸೀತೆಯನ್ನು ತಂದು ಬಂಧನದಲ್ಲಿಟ್ಟರೂ ಅವಳು ಒಲಿದರೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನವಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬ ಅವನ ಧೋರಣೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಲ್ಲವೇ? ಎಂತಹ ಸೊಗಸಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿದು! ಈ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲದೆ, ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಕಿರಿಯರಾದ ಇಂದ್ರಜಿತು, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಭಾನುಕೋಪ, ರಕ್ತಬೀಜ, ಭಗದತ್ತ ಮೊದಲಾದ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿ ಇಲ್ಲ. ಕೇಶವರಿ ಕಿರೀಟವೂ ಇಲ್ಲ. ಮುಖದ ಬಣ್ಣವೆಲ್ಲ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಂದುವಂತಹನು. ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದವರು ಧರಿಸುವಂತಹ ಕಿರೀಟವನ್ನೇ ಇವರೂ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭೀಮನ ಪಾತ್ರವೂ ಇದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಕಿರಾತ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹನುಮಂತನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸುಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ವಿಶಿಷ್ಟತರವಾದುದು. ಈಗ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೇ ವಿರಳ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಇತರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ರಚನೆಯು ಬೇಕಲ್ಲವೇ ? ಬಯಲಾಟದ ಪಾತ್ರಗಳು ಧರಿಸುವ ಕಿರೀಟಗಳು ಅಥವಾ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟತರವಾದವುಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯವುಗಳಿವೆ. ರಾಜಪಾತ್ರಗಳು ಧರಿಸುವ ಕಿರೀಟಗಳಿಗೆ ಪೂಂಬೆ ಕಿರೀಟ ಎಂದು ರೂಢಿಯ ಹೆಸರು. ನಾನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇದನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯುವಕ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಬಭ್ರುವಾಹನ, ಕುಶ, ಜಯಂತ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಿರಿಮುಡಿ ಎಂಬ ಅರಳಿಯೆಲೆಯಾಕಾರದ ಕಿರೀಟವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಕೀಚಕ, ಉತ್ತರಕುಮಾರ, ವಿಭೀಷಣ, ಶಲ್ಯ, ಕಿರಾತ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇಂತಹದೇ ಆದರೆ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡದಾದ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. (ಬಹಳ ಮೊದಲು ಈ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಪೂಗಡೆ ಮುಂಡಾಸಿನಂತೆಯೇ ದಿನದಿನ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ). ಇನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಬಟ್ಟಲು ಕಿರೀಟವಾದರೆ, ಧರ್ಮರಾಯ, ಸುಗ್ರೀವ, ಮಯೂರಧ್ವಜ, ದಶರಥರು ಇಂತಹದೇ ಸಣ್ಣ ಕಿರೀಟವನ್ನು ತೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಿರೀಟವಿದೆ, ಹಾಗೇಯೇ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮೊದಲಾದ ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣಗಳ ಕಿರೀಟವೊಂದಿದೆ.

ಪ್ರೌಢ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಮೈಗೆ ದಗಲೆ ಎಂಬ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಯುವಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಧರಿಸುವ ಅಂಗಿಗೆ ರವಕೆಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಮೊದಲಿನದು ಮಣಿಗಂಟಿನವರೆಗೆ ಇಡೀ ತೋಳನ್ನು ಆವರಿಸಿದರೆ, ಮತ್ತಿನದು ಭುಜದಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಇಂಚಿನ ತನಕ ತೋಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಕೆಂಪು, ಹಸುರು, ಕಪ್ಪು–ಈ

ಮೂರು ಬಣ್ಣಗಳ ದಗಲೆ-ರವಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಬಣ್ಣದ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಆಮೇಲೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬಾಲಮುಂಡು ಎಂಬ ನೆರಿಗೆಯ ಉಡುಗೆ. ಈ ವೇಷ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರದ ದೇಹವು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಕಾಲಮಣಿಗಂಟಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಗೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗಕ್ಕೆ ಎರಡೆರಡು ಪ್ರತಿಕಾಲವುಳ್ಳ ಕಡಗ ಮತ್ತು ಕಾಲಚೆಂಡು. ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಾಲುಗಳೂ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವಂತೆ (proportionate) ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರಿಯ ಕಾಲುಚೀಲಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವ ಈಗಿನ ವೇಷಗಳ ಕಾಲುಗಳು ದೇಹಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಕಡ್ಡಿಯಂತೆ ಕೃಶವಾಗಿ ಕಾಣುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹ ಇತರ ಆಭರಣಗಳು-ಕಡಗ, ತೋಳಕಟ್ಟು. ಭುಜಕೀರ್ತಿ ( ಭುಜವುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಭುಜಕ್ಕೆ ಬಂಧಿಸುವ ದಂಬೆ. ) ಕೊರಳಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಗೆಗಳೂ, ಕೊರಳಾರ, ಎದೆಪದಕ, ಕೆನ್ನೆಪ್ಪೂ ಮತ್ತು ಚೆನ್ನೆಪ್ಪೂ ಮೊದಲಾದುವು-ವೇಷಕ್ಕೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲು ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರ ಪಾತ್ರಗಳು ವನವಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿರುವಾಗಲೂ ಪೂರ್ಣವೇಷಗಳಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೈಬಿಟ್ಟ ಜಟಾವಲ್ಕಲಧಾರಿಗಳಾದ ರಾಮಲಕ್ಷಣರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಲುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾದವು. ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ (ಇಂದ್ರಕೀಲಕ ಚಿತ್ರಸೇನ ಕಾಳಗ-ಇತ್ಯಾದಿ) ಈಗಲೂ ಪಾಂಡವರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪೂರ್ಣ ವೇಷಗಳಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೂ ವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಯೋಧನಾಗಿದ್ದ ಪರಶುರಾಮನು ಮೊದಲು ವೇಷ ಭೂಷಣ ಕಿರೀಟಧಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ನಾನೂ ನೋಡಿದ್ದೆ.

ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಒಂದು ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ನಾಟಕರಂಗದ ಸಹಜತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣ, ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅವರ ಬಹಿರಂಗದ ಸ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಮೂಲ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಾಲಿ, ಹನುಮಂತರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ವಿಭಿನ್ನತೆ ? ಒಂದೇ ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳಾದ ರಾವಣ-ವಿಭೀಷಣ, ಭೀಮ-ಅರ್ಜುನರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ? ಒಂದೇ ಕುಲದ ಹೆಮ್ಮಕ್ಕಳಾದ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಮಂಡೋದರಿ ಇವರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ರೂಪ ವೈವಿಧ್ಯ ? ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ರಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಎಂತಹ ಕಲ್ಪನಾ ವೈಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ವೇದ್ಯ

ವಾಗದೆ ಇರದು.

ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಸ್ತ್ರೀಯರಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೂ ವೈಭವಪೂರ್ಣವಾದ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಏನೇನೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮೊದಲು ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ರಚನಾ ಕ್ರಮ ಹೀಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೇಶರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಧರಿಸುವ ಭೂಷಣಗಳು, ಹಣೆಯ ಮೇಲಿನ ನಾಮ, ಗಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವ ಮುದ್ರೆಗಳು, ಮೂಗಿಗೆ ಧರಿಸುವ ಬುಲಾಕು ಎಂಬ ಆಭರಣ. ಹದಿನೆಂಟು ಮೊಳದ ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಉಡುವ ವೈಖರಿ, ಕಟಿ, ಕಂಠ ಹಸ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಧರಿಸುವ ಆಭರಣಗಳು-ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಅಂದಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಹಳಬರು ಇಂದೂ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ತಾವೇ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ತನ್ನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಲು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವನು ವೇಷ ಧಾರಿಯೇ ಅಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಇದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿ ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರುವುದು ? ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಂದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದರಿಂದ ಕೊರತೆ ಏನು ? ಎಂಬ ಅನುಮಾನವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತಲೆದೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತತ್ತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನನಂಬಿಕೆ. ತನ್ನ ಮುಖಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕೈ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡುವ ಮುಖ-ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮನಸ್ಸು ಒಂದೇ ಆದುದರಿಂದ ಮುಖವು ಬೇಕಾದಂತೆ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಕೈ ಬೇಕಾದಂತೆ ಓಡುತ್ತದೆ ಮನಸ್ಸು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆ ಇವೆರಡು ಇದರಂತೆ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆ ?

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯ ಅರಿವು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದುದೆಂದು ನನ್ನ ದೃಢವಾದ ನಂಬುಗೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ನಡೆಯಿಸುವ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಇಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ, ಅಗತ್ಯ ಎನಿಸಿದೆ.

●

# ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮಿತಿ

ಭಾಷೆಯು ಬಳಕೆಯೆಂಬುದು ಮಾನವನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ, ಇತರ ಯಾವ ಪ್ರಾಣಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಶೇಷ. ಭಾಷೆಯು ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಮಾತಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯ ಹುಟ್ಟು ಮಾನವ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯು ಒಂದು ಮಹಾ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಕಾರಣವೆನಿಸಿತು. ಕಲೆ-ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆರಡೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವಂತೂ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಒಂದು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತು, ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯ-ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಮಾತು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ — ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಾತಿನಿಂದ ಎರಡುಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೋ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನೋ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ವಾಹಕವಾಗಿ ಸಾಧನವಾಗಿ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇತರರ ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಪರಿಣಾಮ ಇದಲ್ಲದೆ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವಗಳನ್ನು — ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ನೋವುಗಳನ್ನು-ನಲಿವುಗಳನ್ನು ಹರಿಯಿಸಿ ಇತರರ ಹೃದಯಗಳಿಗೆ ಅನುಭವಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಮಾತಿಗೆ ಇದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು 'ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ' ವಾಗುವುದು ಈ ತೆರನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅದು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ.

ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ಜನವರ್ಗಗಳು ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭಾಷೆಗಳು ಆಯಾ ಜನವರ್ಗಗಳ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ - ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿವೆ. ಕೆಲವು ಭಾಷೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಕುಂಠಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಜನರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಭಾವಗಳು – ಭಾವನೆಗಳು - ವಿಚಾರಗಳು – ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಆಯಾ ಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನಸಂಪನ್ನರೂ ಸಂಸ್ಕಾರವಂತರೂ ಆದ ಜನರ ಭಾಷೆ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ಭಾಷೆಯು ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಾನದಂಡ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾಷೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಿಷಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರವೆ ಅಲ್ಲ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಹೃದಯಾನುಭವಗಳನ್ನೂ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಸಜೀವವೂ ಸಚೇತನವೂ ಆದ ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರವಾಹವೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನಾ

ಧರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳು ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಲು ಇದೇ ಕಾರಣ.

ಅದ್ಭುತವೂ ಅತಿಮಾನುಷವೂ ಆದ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉದ್ದೇಶ. ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಧಾನ ಎರಡೂ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಂತಹದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜನರೆಂದರೆ ದೇವತೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸರು ಹಾಗೂ ಇವರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣ ಶೀಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮಾನವರು. ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ 'ಸಂತೆಯ ಜನ'ರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಅಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವಾದವುಗಳು. ಈ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾದ "ಪುರುಷಾರ್ಥ"ಗಳು (ಇಂದಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅಥವಾ values ಎನ್ನುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳು) ಸಂಘರ್ಷಗಳು, ಸಂವೇದನೆಗಳು, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದವುಗಳು. ಗೋಪಗೋಪಿಯರ ಕಣ್ಮಣಿಯಾದ ಪುಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣನು ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಪರ್ವತವನ್ನು ಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಒಂದೇ ಬೆರಳಿನಿಂದ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದನೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜವೆಂದು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆ? ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣನು ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಹೋರಾಟವನ್ನೆಸಗಿ ಜಯಶೀಲನಾದನು ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವ. ಇಂದ್ರನ ಕ್ರೋಧವನ್ನೂ ದಾಳಿಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಪರ್ವತವನ್ನೇ ಎತ್ತಿದನು ಎಂಬುದು ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಎಲ್ಲ ಜನಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇದೇ ತತ್ವದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ.

ಆದುದರಿಂದ ಅನನ್ಯಸಾಧಾರಣವೂ, ಅದ್ಭುತವೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಆದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಂತಹದಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿರಲಾರದೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬುಗೆ. ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಡುವ ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆ-ಶೈಲಿ-ಧ್ವನಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವೆ? ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ನಮ್ಮ ದಿನಬಳಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತುಗಳಾದ ಪುರಾಣ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಶಕ್ತವಾದ ಭಾಷೆ-ಶೈಲಿ-ಧ್ವನಿಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಭಾಷೆಯು ಭಾವ-ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಕಟನದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಭಾಷೆಯು

ಶಬ್ದಸಂಪತ್ತು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಭಾವನೆಗಳು ಅಥವಾ ಭಾವಸಮುದಾಯಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಜನವರ್ಗಗಳಿಗೋ ಸಮಾಜಗಳಿಗೋ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಅಂತಹ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಅಥವಾ ಬಿಂಬಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳು ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇತರಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಬ್ದಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಉಂಟು (ಅನ್ಯಭಾಷೆ ಅದೆಷ್ಟೇ ಪ್ರಗಲ್ಭವಾಗಿದ್ದರೂ) ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವು ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಪದವು ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೋ, ಅರ್ಥಾತ್ ಯಾವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೋ ಅದೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಶಬ್ದವೇ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಂತಹ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ. ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಜನರಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಧರ್ಮಪದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ಶಬ್ದವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನೆಷ್ಟೋ ಕೊಡಬಹುದು. ಸಾರಾಂಶವಿಷ್ಟೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಶಬ್ದಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸುವ.— 'ಮಳೆಗಾಲ' ಎಂಬ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಶಬ್ದವು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮಳೆಗಾಲ ಸಮೀಪಿಸಿತು' ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ ಆದರೆ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ, ವಿಷಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾನೆ, ನ್ಯಾಯಾಂಗದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಭಂಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಎಂದರೆ? ಶಬ್ದಗಳೇನೋ ಸುಂದರವಾಗಿವೆ. ಪ್ರೌಢವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವನೆ ಏನು ? ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ತಾಂಡವವಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ರಾಮಾಯಣದ ಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಖಳನಾಯಕರ ದುರ್ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಇಂದಿನ ಭ್ರಷ್ಟ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಹಲವು ವ್ಯಾಪಾರಗಳಂತೆಯೆ ಇದ್ದರೂ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶಬ್ದಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕಾರಣ ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರವು ಮೂಡಲಾರದು. ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಆಭಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಷ್ಟೆ ಇದರ 'ಲಾಭ'. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ ಸಲ್ಲದು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಬ್ದದಂತೆ ಧ್ವನಿಯೂ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯು

ಪರಿಮಿತಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ "ಪೌರಾಣಿಕತೆ" ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆ ಹಳಬರು ಮಾತಿನ "ಗತ್ತು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಗತ್ತು ಎಂದರೆ 'ಗತಿ' ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ 'ಗತಿ' ಇದೆ ಎಂದೇ ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಮಾತುಬಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಉಚಿತವಲ್ಲದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿದೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ ಇದು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಇರುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸನ್ಯಾಸಿ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅರ್ಜುನ ನಿಜವಾದ ಋಷಿ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದ ಬಲರಾಮನು ಅವನನ್ನು ಕರೆತಂದು ದ್ವಾರಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿ ಅವನ ಸೇವೆ ಮಾಡುವಂತೆ ತಂಗಿ ಸುಭದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸುಭದ್ರೆ ಆತನು ಪರಪುರುಷನಲ್ಲವೆ ? ಅವನು ನಿಸ್ಪೃಹನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅಸೂಯಾಪರರಾದ ಜನರು ಏನಾದರೂ ಅಪವಾದ ನುಡಿಯಲಾರರೇ ? ಎಂಬ ಸಂಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದಿನ ಸುಭದ್ರೆ ಮಾತ್ರ "ನನಗೆ ಇವನು ನಿಜವಾದ ಸನ್ಯಾಸಿ ಎಂದು ನಂಬಿಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಸನ್ಯಾಸಿ ವೇಷದ ವಂಚಕನಾಗಿದ್ದರೆ ?" ಎಂದೇ ವಾದಿಸಿದಳು (ನು). ಬಲರಾಮ "ಹಾಗಲ್ಲ ಇವರು ನಿಜವಾಗಿ ದೊಡ್ಡ ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು" ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಸುಭದ್ರೆ "ಇವರು ನೀನು ಹೇಳುವಂತೆ ಯೋಗ್ಯರೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ಸರಿಗಳಾದ ಜನರು ಕೆಟ್ಟಮಾತು ಹೇಳಿಯಾರು" ಎನ್ನಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಒಬ್ಬರು ಮಿತ್ರರು ನನಗೆ ತಿಳಿಯ ಹೇಳಿದರು ಇಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಸುಭದ್ರೆ–ಬಲರಾಮ ಇವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದರೆ (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದಿದರೆ) ಸುಭದ್ರೆ ಆ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲೇ ಬಾರದೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಭದ್ರೆಯನ್ನು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದಾಗಿ ಬಲರಾಮನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಮದುವೆ ಸಿದ್ಧತೆ ಭರದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸುಭದ್ರೆಗೆ ಈ ಮದುವೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಅತ್ತು ಕರೆದು ಗೋಳಿಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ, ವಸುದೇವನಲ್ಲಿ, ದೇವಕಿಯಲ್ಲಿ. ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ, ನಾರದನಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಬಲರಾಮನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಕೂಡಾ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆ? ಬಲರಾಮನ ಸ್ವಭಾವ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದ ಯಾವ ಮಾತನ್ನೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರೆ ಆಡಲಾರಳು. ಆಡಿದರೆ ನಡೆಯಲಾರದು ಎಂದು ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆಡುವ ಧೈರ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬಲರಾಮನ ಸ್ವಭಾವ ಅಂತಹುದು. ಅವನಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರೆಗೆ ಪ್ರೀತಿ-ಗೌರವ ಇರಬಹುದು. ಸಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ

ಉಚಿತವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಡಬೇಕೇ ವಿನಾ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಕಲೆಯ ವಿಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೀರ-ರೌದ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ತುಂಬ. ಬಲವಾದ ಕಂಠವಿದ್ದರೆ, ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿದ್ದರೆ ಈ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕರುಣ ರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಅದರಂತೆಯೇ ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಕೂಡಾ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕರುಣ-ಭಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆ ಅನೇಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಶಾಂತ ಸ್ವಭಾವದ ಶ್ರೀರಾಮ-ಧರ್ಮರಾಯನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಮಾತಿನಿಂದ ಶೋತೃಗಳಿಗೆ ರೋಮಾಂಚನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ರಸವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಕೆಲಸವೂ ತುಂಬ ಆಳವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು.

ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ - ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯೂ ವಿವೇಕಿಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. 'ಕಲಾವಿದ'ನಿಗೆ ಆ ಗುಣಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಭ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾದಷ್ಟೂ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸತ್ಯವಷ್ಟೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದಂತೆಯೇ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು.

ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ವಿವೇಚಿಸಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾವಿದರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಉಳ್ಳ ವಿವೇಚನಾಪರರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನಶೀಲರಾಗಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ತುಂಬಾ ಇದೆ. ●

# ಯಕ್ಷಗಾನ : ಪರಂಪರೆ - ಪ್ರಯೋಗ

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ನದಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಾಗೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪರ್ವತದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಯಾರ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಬೀಳದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಿರಿದಾದ ಒಂದು ನೀರಿನ ಬುಗ್ಗೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹರಿಯುತ್ತ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಹಾಗೆ. ಇದರ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು, ಯಾರು ಅದರ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು ಎಂಬುದರ ಹೊಲಬು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ನದಿಯ ಪ್ರವಾಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯ ಹರಿವು ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಬಹುದು ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ನದಿಯ ಮೂಲ ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಷ್ಟ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಕೆಲವು ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ ಈ ಕಲೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದು ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನೇಳು-ಹದಿನೆಂಟು-ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಲಿ ಆಧಾರಗಳಾಗಲಿ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಕೆಲವರು ಇರಬಹುದು. ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ-ಅದೂ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ಕಾಲ- ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಅತಿ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಕಾಲ ಈ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಳಗಳ ಸಂಘಟನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಈಗ ನಲುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈಚೆಯದು. ಮೊದಲು ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಕಾಲ್ನಡೆಯಿಂದ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ವೇಳೆಗೆ ಟಿಕೇಟಿನ ಆಟಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಆಟಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೇಳ ನಡೆಸುವವರು, ಆಟ ಆಡಿಸುವವರು, ಕಲಾವಿದರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು-ಎಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಗರು-ಕೃಷಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು

ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಮೊದಲಿನ ನೂರಿನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದ ಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಲಾರದು ಎಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಆದದ್ದ ರಿಂದ ೧೯ರಿಂದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಳೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಅಥವಾ Standard ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಕಾನೂನಿನಂತಹ ವಿಷಯಗಳ ಲ್ಲಿಯೂ, ಅವುಗಳ ಆರಂಭಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ನಿಯಮ ಸಂಹಿತೆ ಎಂಬುದು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲ ಕವೇ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಮೊದಲು ಪರಂಪರೆ (Custom) ಆಮೇಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರ (Code) ಇದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಿಯಮ.

ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ವಿಕಾಸದ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ವಿಕಾಸ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ರಚನಾರ್ಥವರ್ಣದ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುವ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರು ಪ್ರಯೋಗ ಕೈಕೊಂಡಾಗ ಆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಬಹುದು. ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಯೋಗ ಕರ್ತರು ಕಲ್ಪನಾದರಿದ್ರರೂ ಅಪ್ರಬುದ್ಧರೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮಾಯವಾಗಿ ಹಲವು ವಿಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅದು ಬಲಿಯಾಗಬಹುದು. ಕಲೆ ಪ್ರಬುದ್ಧಾ ವಸ್ಥೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲಪಿದ ಮೇಲಂತೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರ ದಿಂದಲೇ ಮಾಡಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲವಿನ್ಯಾಸವು ಅದರ ಉದ್ದೇಶ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಪರಿಕರಗಳು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು ಒಂದೆರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಒಂದೊಂದು ದಿನ ಒಂದೊಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಆಟ. ಪ್ರಾಯಶ: ಆಟ ಆಡಿಸು ವವರು ರಂಗಸ್ಥಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡಬೇಕು. ಆಟ ಆಗುವುದು ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇಸಾಯ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನದ ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಥಿಯೇಟರ್ ಕಟ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ? ಬೆಳಗ್ಗೆ ಆಟ ನಿರ್ಣಯವಾಗಿ ಸಂಜೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ತಯಾರಾಗಬೇಕು. ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ತಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದಾದ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ತೆಗೆಯಬಹುದಾದ ರಂಗಸ್ಥಳವೇ ಬೇಕು. ಬಿದಿರಿನ ಅಥವಾ ಅಡಕೆ–ಮರದ ಕಂಭಗಳಿಂದ ಅದರ ರಚನೆ.

ಮಡಲಿನ ಚಾವಣಿ. ಮಾವಿನ ಎಲೆಯ ಅಲಂಕಾರ. ಹದಿನಾರು ಮೆಟ್ಟು ಉದ್ದ, ಹನ್ನೆರಡು ಮೆಟ್ಟು ಅಗಲದ ಸ್ಥಳ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹಾಳಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕುಣಿತದ ಪದ್ಧತಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಇದೇ ಕುಣಿತವನ್ನು ಅರುವತ್ತು ನಲುವತ್ತು ಅಡಿ ವಿಸ್ತಾರದ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ 'ಖಾಲಿ' ಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಆಟದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಮಾತಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ದೀವಟಿಗೆ-ದೊಂದಿಗಳೇ ಬೇಕಾದವು. ಹೊನ್ನೆಣ್ಣೆಯಿಂದ ಉರಿಸುವ ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಮಂದ ಪ್ರಕಾಶವೇ ದೀಪವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ-ವಾಸ್ತವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೆ. ಆದದ್ದರಿಂದ ಕತೆಯ ಘಟನೆಗಳ ಬಹ್ವಂಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸತಕ್ಕಂತ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು.

ರಾಮಾಯಣ - ಮಹಾಭಾರತ - ಪುರಾಣಗಳ ವೀರಗಾಥೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ವೇಷರಚನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ನೃತ್ಯ, ಮಾತಿನಶೈಲಿ ಕೂಡ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಹ ಹಿನ್ನಲೆಯು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದರೊಡನೆ ಒಂದು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಹಲವು ಕಾಲ ಬೇಕಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ಶತಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಮೇಳಗಳು ಸಂಘಟನೆ ಹೊಂದಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೂ - ಎಂದರೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ನಡೆದಿರಬೇಕು. ಯಾವುದೋ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರವಾಗಲಿ ನಿರ್ಬಂಧವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಕಲೆ ತನ್ನ ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು (Identity) ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ಹೊಸಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ದೇಶಕಾಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

೧ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು :

ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮಾಡತಕ್ಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

೨ ಕಲಾಪ್ರಯೋಗಗಳು :

ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಂವರ್ಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶೋಧಿಸಿ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

೩ ಅನುಕೂಲತೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು:

ಕೇವಲ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ, ಶ್ರಮವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

೪ ಸಂತೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು :

ಕಲೆಯು ಹಣಗಳಿಸುವ ಸಾಧನವಾದಾಗ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಾರವೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರವಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ, ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು (ಇವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು ಎಂದು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷಗಳ, ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಒಡ್ಡೋಲಗವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

"ಪರಿಣಯದ ನೆವದಿ ಬಂದಸುರಾರಿ ...

[ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ]

"ಒಂದು ದಿನ ಸತ್ರದಲಿ ನೆರೆದುದು ...

[ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ ]

"ವೀರ ದಶರಥ ನೃಪತಿ ...

[ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ]

"ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ ...

[ ಪಂಚವಟಿ ]

"ತನಯರು ಕೇಳಿ ರಾಘವನು ಚೂಡಾಮಣಿಯನು

[ ಸೇತುಬಂಧನ ]

"ಕೇಳು ಲವ ದಶಕಂಠ ಮರುದಿನ ..

[ ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ ]

ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೇರವಾಗಿ ಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪಾಂಡವರ, ಅಥವಾ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರ ಅಥವಾ ದೇವೇಂದ್ರನ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಒಡ್ಡೋಲಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲ.

"ಒಂದುದಿನ ಧರ್ಮಜನು ...

( ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ )

"ಬಳಿಕಿತ್ತ ನಿಖಿಳ ವಿಭವದೊಳಸುರ ....

( ಪ್ರಹ್ಲಾದಚರಿತ್ರೆ )

"ಅತ್ತಲವನಿಪ ನೀಪರಿಯೊಳಿರ ....

( ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ )

ಈ ಮಾತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು, ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ, ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ದೂತರ ಪ್ರವೇಶ ಬಹಳ ಕಡಮೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಗೌಣವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಮತ್ತಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೂ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೆಲಸ ತುಂಬ ಅಗತ್ಯವಾದದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೊಂದೇ ದಾರಿ. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನಾಕ್ರಮದ ಸಂಶೋಧನೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ರಹಸ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು.

ಅರುವತ್ತು - ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲು ವೇಷರಚನೆಯ ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕತಿಟ್ಟಿಗೂ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಪಕಡಿ' ಅಥವಾ ಸಿರಿಮುಡಿ ಎಂಬ ಕಿರೀಟ –ಇದು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ 'ಮುಂಡಾಸಿ' ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದದ್ದು - ವನ್ನು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಂತೆಯೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರ ಬದಲು ಈಗ ಬಳಸುವ ಸಿದ್ಧ

( Readymade ) 'ಪಕಡಿ' ಯನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದ ಕುಂಬಳೆ ಗುಂಡನವರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ತಂದರು. ಹಾಗೆಯೆ ಕಿರೀಟಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ವೇಷ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಣಿಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಕೂಡ ಗುಂಡನವರ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಎಂದು ಹಳಬರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಇದೇ ಚಂದ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಉಂಟಾಯಿತು. ಹಳೆಗಾಲದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಹದಿನೆಂಟು ಮೊಳದ ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚೆಹಾಕಿ ಉಟ್ಟು, ಪುರುಷ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗ ಬಲ್ಲಂತಹ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿಯೋ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭ್ರಮೆಯಿಂದಲೋ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವು ಆಧುನಿಕ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. 'ದಾಟಿ' ಮತ್ತು 'ಮಟ್ಟು' ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಕಲಿತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದಿ। ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದ ಸ್ವರಶುದ್ಧಿ-ರಾಗಶುದ್ಧಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಅಗತ್ಯ-ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡುವಂತಾಯಿತು.

ಅದುವರೆಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿನ ಶ್ರುತಿಗೇ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿ ಬಾರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದವರು ಅಡೂರು ಶಿವ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು. ಕಲೆಯ ಸೊಗಸನ್ನೆ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು.

ಸುಮಾರು ೧೯೨೫ರ ವರೆಗೂ ಭಾಗವತರು, ಮದ್ದಳೆಗಾರರು, ಶ್ರುತಿಗಾರ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಲಾಸ್ಯದ ಬಗೆಯ ಕುಣಿತ ಆಗುವಾಗ, ವೇಷಗಳು ಮುಂದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವಾಗ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೂ ಅವರೊಂದಿಗೇ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗುವ ಪದ್ಧತಿ. ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದ, ಅವಿನಾಭಾವಿಯಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ ಎಂಬುದರ ಸೂಚನೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ತಾಳ, ನರ್ತನ, ಅಭಿನಯಗಳೊಳಗೆ ಸಮಗ್ರವಾದೊಂದು ಅನುರೂಪ್ಯ ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಕಾಲದಿಂದೀಚೆಗೆ ಈ ಪದ್ಧತಿ ನಿಂತು ಹೋಯಿತು. ಭಾಗವತರು ಒಂದು ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಹಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರರೂ ಕುಳಿತರು. ಚೆಂಡೆಯವರು ಮಾತ್ರ ಇಂದಿಗೂ ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ(ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ).

ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಕೇವಲ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ. ಭಾಗವತರ ಶ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಂದುದಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ.

ದಿ। ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ವೇಷಭೂಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅವರು ಮೊದಲು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ' ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿ ಕುಣಿತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು. ಜೊತೆಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಥಕ್ಕಳಿಯನ್ನೂ ಕಲಿತು ಅವುಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮುಖಾಭಿನಯ, ಭಾವಾಭಿನಯಗಳನ್ನೂ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯ ಹಳೆಯ ರೀತಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದರೆ ಇಂತಹ ಅಭಿನಯ – ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಸರಳೀಕೃತಗೊಳಿಸಿದರು. ಮತ್ತಿನವರು ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಈ ಅನುಕರಣೆ ವೇಷಭೂಷಣ–ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಅವರಂತೆ ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳ ಪರಿಷ್ಕಾರದ ಗೊಡವೆಗೆ ಮತ್ತಿನವರು ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ, ವಿಷ್ಣು, ಈಶ್ವರ. ಪರಶುರಾಮ, ರಾಮ, ರಾವಣ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಕಂಸ, ಜರಾಸಂಧ, ನರಕಾಸುರ, ಹನುಮಂತ, ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ವೇಷಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮಾಡದಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಅರ್ಜುನ, ಕರ್ಣ, ಕೌರವ, ಅತಿಕಾಯ. ಇಂದ್ರಜಿತು, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ದೇವೇಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಈಗಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ವಿಪರ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಮಾನವರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಲಿ, ರಾಕ್ಷಸರಾಗಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರಂತೆ ನಾಟಕದ ವೇಷಗಳಾದರೆ ಮನುಷ್ಯರಾದ ಕರ್ಣ, ಅರ್ಜುನಾದಿಗಳು ಇಂದಿನ ಅತಿಮಾನುಷ ಭವ್ಯವೇಷಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ! ಈ ವಿಷಮತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವವರೆಷ್ಟು ಮಂದಿ ?

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಯಾವ ವಿಕೃತಿಗೆ ತಲಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಡೇರೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಟಿಕೇಟಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಮೊದಲುಮಾಡಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಇಂಥ ಆಟಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನಸಂದಣಿ ಸೇರುವ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುವಾಗ, ಸಿನೆಮಾ-ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾರುಹೋದ ಪಟ್ಟಣಿಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ (ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು

ಹಣವನ್ನು ಗಳಿಸುವ) ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ವೇಷಕ್ರಮವನ್ನೂ. ವಾಚಾಳಿತನವನ್ನೂ ಎರವಲು ತರಬೇಕಾಯಿತು. 'ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನೂ 'ಸುಸಂಸ್ಕೃತರನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೋ, ಮೃದಂಗ ವಾದನವನ್ನೋ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಯಿತು. ಹಣಗಳಿಸುವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಾದಾಗ ಕಲೆಯ ಸ್ಥಾನ ಗೌಣವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಷ್ಟೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭರತ ನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಆಟದ ಮಧ್ಯೆ ತುರುಕಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಂತೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಸಂತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ.

ಆದರೂ ಕಲೆಗೆ ವಿಸಂಗತವಾದ ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೂ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ಕಲಾಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆದಂತಹ ಪ್ರಮಾದಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲವಾದ ಈ ಕಲಾಸಂಪತ್ತನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮೇಲಿದೆ.

# ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವವರಾಗಲಿ, ಬರೆಯುವವರಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವವರಾಗಲಿ - ಎಲ್ಲರೂ ಅದು ಒಂದು "ಕಲೆ" ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ. ನಾನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಲ್ಲ. 'ಕಲೆ' ಎಂದ ಮೇಲೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗುರಿ ಧರ್ಮ ಬೋಧೆ, ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರ, ಧರ್ಮ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಧರ್ಮ ಜಾಗೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಸಾರಾಂಶ. ಇತರ ಕಲೆಗಳು, ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ನಾಟಕಗಳ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕುರಿತು ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಬಲವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಧರ್ಮದೊಡನೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದರೂ, ಧರ್ಮ ಬೋಧೆಯೆ ಅವುಗಳ ಚರಮಧ್ಯೇಯ ಎನ್ನುವ ವಾದವೇನೂ ಮೂಡಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಏನು ಕಾರಣ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾನು ಪರಿಶೀಲನೆಗಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ - ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಎಂದು, ಹೇಗೆ ಯಾಕೆ ಅಥವಾ ಎಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ? ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಲು ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷ ಇವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಆಯಾ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಉದಯವಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ - ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷಗಳನ್ನು – ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದುಗೂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಸಂಗ'ವು ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗವಿಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಈಗ ನಾವು ಕಾಣುವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ? ಹಾಗಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ?

ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ - ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಾಗಗಳು ಮತ್ತು ತಾಳಗಳು. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರೌಢ ಕನ್ನಡವಲ್ಲ. ನಡುಗಾಲದ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯು ಈ ರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗವು ಸುಮಾರು 15ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚಿನದು. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಲ್ಲದೆ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾಮಿನಿ, ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಕಂದ -ವೃತ್ತಗಳೂ ಇರುವುದುಂಟು. ಇವಲ್ಲದೆ ದ್ವಿಪದಿ ಎಂಬ ಛಂದಃ ಪ್ರಕಾರವೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. (ಇದು ಮೂಲತಃ ಕನ್ನಡ ಛಂಧಸ್ಸು ಅಲ್ಲ.) ಅದು ಸುಮಾರು 15–16ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತೆಲುಗಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಸಂಶೋಧಕರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಇನ್ನು ರಾಗ-ತಾಳಗಳು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತಂಗ ಮತ್ತು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವನು ರಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರಾದರೂ 16ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಮಯಾಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಮುಖಿಗಳು ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ರಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದರೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧಾಂತಗೊಂಡಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದರು.

ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳು 15ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನವಲ್ಲ. ಈಗ, ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಸಂಶೋಧಕರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇದು ವರೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ವಿಚಾರವೇನೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನವಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದುದು–ಅರ್ಥಾತ್ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಉಂಟಾದುದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹದಿನೇಳು–ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವು.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಲೆ. ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ. ಎಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳು ಒಂದಲ್ಲೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ 17-18ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸತಕ್ಕ ಈ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣವೇನು ? ಅಂದು ಜನ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ತು?.

ಆ ಕಾಲದ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಜನರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕೀತು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬಂತು. ಈ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದೆ. ಸುಮಾರು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಾರಕೂರು, ಮಂಗಳೂರು ರಾಜ್ಯಗಳ, ಕಾರ್ಕಳದ ಭೈರರಸರು ಇನ್ನಿತರ ನಾಯಕರು, ಪಾಳೆಯಗಾರರೂ ದುರ್ಬಲರಾಗಿದ್ದರು, ಹೈದರಾಲಿ-ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನರಿಂದ ಹಲವು ಬಾರಿ ಪೆಟ್ಟು ತಿಂದ ಇವರು ಕೊನೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಶಕ್ತಿಯ ಮುಂದೆ ತಲೆಬಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಗೋವೆಯಲ್ಲಿ ತಳವೂರಿದ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ಜಯದಿಂದ ತೃಪ್ತರಾಗದೆ ದೇಶಿಯ ಹಿಂದೂ ಜನರನ್ನೂ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ, ಬಲಾತ್ಕಾರವಾಗಿ ಮತಾಂತರಗೊಳಿಸಲು ತೊಡಗಿದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಹಳ್ಳಿಗರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆಳರಸರು ಬದಲಾದರೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನ ಎಂದಿನಂತೆ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರ ಈ ಮತಾಂತರದ ಪಿಡುಗಿನಿಂದ ಭಯಗ್ರಸ್ತರಾದ ಜನರು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಗೋಮಾಂತಕ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದರು. ಅನೇಕರು ಇಲ್ಲಿಗೂ ಬಂದರೆಂಬುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಯ, ದಿಗಿಲು ಹಾಹಾಕಾರದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉದ್ಭವಿಸಿತು. ಈ ಅಪಾಯದಿಂದ ಜನರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿನ ಆಳರಸರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧವಾದ ವಾತಾವರಣ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಅತಿಶಯವಾದ ಸಂಕಷ್ಟ ಬಂದಾಗ ದುರ್ಬಲರಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ, ಹೋರಾಟದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ಬಂದಿರುವ ಅಪಾಯವು ತಮ್ಮ ಅಳಿವು-ಉಳಿವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅವರು ಸಂಘಟನೆಗೆ ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಈ ಒತ್ತಡದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉದಯವಾಯಿತು ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಈ ಜನರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡ ಕಲ್ಪನಾ ಬಲವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವಿವಿಧ

ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು – ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಸರಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ, ವಿಶ್ವಾಸ ಅಭಿರುಚಿ, ಆಸಕ್ತಿ ಉಂಟಾಗಲು ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಶಕ್ತವಾದ ವಸ್ತು ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಇದೆಯೆ ? ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತಗಳ ಕತೆಗಳೆ ವಸ್ತುಗಳಾದುವು. ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತಹ ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ದೇಶೀ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಮಾತು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಗೋವೆಯ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ 'ದಶಾವತಾರಿ ಕಲಾ' ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶಾವತಾರಗಳ ಕತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎಲ್ಲವೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ದಶಾವತಾರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರ ಆಡುಭಾಷೆಯಾದ ಕೊಂಕಣಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇವೆ ಎಂದು ಓದಿದ ನೆನಪು. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆಟದಂತೆಯೇ ರಾತ್ರಿ ಒಂಭತ್ತು ಗಂಟೆಯ ಸುಮಾರಿಗೆ 'ಓಂ ನಮೋ ಗಣರಾಯಾ' ಎಂಬ ಗಣೇಶ ಸ್ತುತಿಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಆಟ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನ ದಿನ ದೂರ್ವಾಸನಿಂದ ಅಂಬರೀಷನಿಗೆ ಬಂದ ಬವಣೆ, ವಿಷ್ಣುಚಕ್ರದಿಂದ ಅಂಬರೀಷನಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆ, ಹಾಗೂ ವಿಷ್ಣುವು ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳನ್ನು ತಳೆಯಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯ ಇವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕತೆಯನ್ನೂ ಕೊನೆಗೆ ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರದ ಕತೆಯನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ದಿನವೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಅವತಾರದ ಕತೆಯನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ದಶಾವತಾರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಕೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತಲ್ಲದೆ ನಗರಗಳಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚಾರವೂ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಸಂಘಟಿತವಾದ ಮೇಳಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗೋವೆಯಿಂದ ಸಹಸ್ರಾರು ಜನ ವಲಸೆ ಬಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ದಶಾವತಾರಿ' ಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಆ ಜನ ಆ ಕಲೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ತಮ್ಮೊಂದಿಗೇ ಇಲ್ಲಿಗೆ ತಂದರೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ 'ಪಗರಣ'ವೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೋ ರಂಗಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಗೋವೆಯ ದಶಾವತಾರಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಬಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಹದಿನೆಂಟು ಮೊಳದ ಸೀರೆಯನ್ನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹಾಗೂ ಗೌಡ ಸಾರಸ್ವತ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಉಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪಂಚಕಚ್ಚೆಯಾಗಿ ಉಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಇಂದು

ಅನೇಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಾರದು. ಆದರೆ ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮೊದಲಾದ 'ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣ'ಗಳ ಉಡಿಗೆಗಳ ವಿಧಾನ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ- ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಗಡಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಊರೂರು ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಅಲೆಮಾರಿ (gypsus) ಜನಾಂಗದವರ ಹೆಮ್ಮಕ್ಕಳು ಧರಿಸುವ ನೆರಿಗೆಗಳುಳ್ಳ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಲಂಗವನ್ನೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಮಣಿಗಳ ಆಭರಣಗಳನ್ನೂ ಕಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೂ ಎಷ್ಟು ಸಮೀಪದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೋವೆಯಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದವರಾದ ನಮ್ಮೂರ ಗೌಡ ಸಾರಸ್ವತ ಸಮಾಜದವರು ಇಂದಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು 'ದಶಾವತಾರ ಆಟ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಗೋವೆಯ 'ದಶಾವತಾರಿ'ಗೂ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಗೋವೆಯಲ್ಲಿನ ಮತಾಂತರದಿಂದ ವಿಹ್ವಲರಾದ ಜನರು ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಬಂದುದೂ ಅಲ್ಲಿನ 'ದಶಾವತಾರಿ'ಯ ಮುದ್ರೆ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದುದೂ ಈ ಮೇಲಿನ ವಾದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೀಯುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ತತ್ವ ಬೋಧೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬರುವುದಾದರೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಳಗಗಳು: ಕೆಲವು ಕಲ್ಯಾಣಗಳಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಳಗ ನಡೆದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲ್ಯಾಣ ಬರುವುದು. ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದವನಿಗೇ ಕಲ್ಯಾಣ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ, ದೇವರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಭಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಜಯ. ಎಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪೌರುಷ, ಸಾಹಸ, ಧೀರತನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಜನರಲ್ಲಿ ಪೌರುಷ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಾಹಸ, ಧೈರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದೆಬ್ಬಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದೇಶೀಯರಾದ ವಿಧರ್ಮಿಗಳಿಂದ ಒದಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಕ್ರೂರವೂ, ಭಯಾನಕವೂ ಆದ ಧರ್ಮನಾಶದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಬಳಸಲಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಆಧಾರಬೇಕೆ?

ಇತ್ತೀಚಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘಟನೆಯ ಮೇಲೆ ಆಳರಸರ ಗೃಧ್ರ ದೃಷ್ಟಿ ಬಿದ್ದಾಗ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ, ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಒಂದು ಉಪಾಯ ಮಾಡಿದರು. ಕೇವಲ ಮತ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಚೌತಿಯ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಜರಗಿಸಲು - ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಗಣೇಶೋತ್ಸವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ನೆವನದಲ್ಲಿ ಜನರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಲು

ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸ ಬಹುದು.

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರಾದ ಊರ ಜನರು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಧರ್ಮರಕ್ಷಣೆಯ ಸಾಧನ ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತ ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರ ಬೇಕು. ಈ ಮಾತು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಇಂದೂ ಅನೇಕ ಹಳಬರು ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ.

ಆದರೆ ಅಂದೂ ಹಿಂದೂ ಜನರ ಮತ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಪಾಯ ತಲೆ ದೋರಿದ್ದಿತೋ ಅದು ಇಂದು ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ - ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೆರವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದ್ದ ಧರ್ಮಾ ಭಿಮಾನವು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಜನರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿದೆ. ಬದಲಾದ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಧರ್ಮ ಬೋಧೆಗೋ, ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೋ ಮೀಸಲಾ ಗಿರುವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಗತವಾಗಲಾರದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಕಲೆ - ಎಂದರೆ ಹಲವು ಕಲೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿ ಕಲೆ ಎಂದು ಆರಂಭದಲ್ಲೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಉಳಿಯಬೇಕಾಗಿ ದ್ದರೆ ಅದು ಕಲೆಯಾಗಿಯೆ ಉಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಧರ್ಮ ಒಂದು, ಕಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಶ್ರೋತೃಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಇನ್ನೊಂದೇ ಇರಬಹುದು. ಲೋಕಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಾನವ ಜೀವನವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹರ್ಷ, ಕರುಣೆ, ದುಃಖ ಅನುಕಂಪ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ತೀವ್ರ- ಉತ್ಕಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಅದ್ಭುತ-ಸುಂದರಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅವ ನಲ್ಲಿ ಆನಂದಾತಿರೇಕ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಈ ಅನುಭವಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯ ದಲ್ಲಿ ಪರಿಪಾಕ ಹೊಂದಿ, ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇದು ಇಂತಹ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಇಂ ತಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪರಿವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಹೃದಯದ ಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಹಂಬಲ ಮಾತ್ರ ಇರು ತ್ತದೆ.

ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಧರ್ಮದ ಕುರಿತಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಬರಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮನೋಲ್ಲಾಸ ಆಗ ಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾ ವಿದ ಮಾತ್ರ ಕೋಗಿಲೆ ಹಾಡಿದಂತೆ, ನವಿಲು ಕುಣಿದಂತೆ, ಸಿಂಹ ಗರ್ಜಿಸಿದಂತೆ,

ತನ್ನ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವೆ ತನ್ನ ಹೃದಯದ ತುಮುಲವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜ ಮನ್ನಿಸಬೇಕು.

ಹಾಗಾದರೆ ಇಂದಿನ ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೇ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರಬಹುದು. ಕಲೆಗೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ನಿರಂತರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಮತಧರ್ಮ ಎಂಬ ಸಂಕುಚಿತಾರ್ಥವಲ್ಲ-ಮಾನವ ಧರ್ಮ ಎಂಬ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವನ್ನೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೇಗೆಂದರೆ, ಎಷ್ಟೋ ಸಹಸ್ರ-ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಶ್ರೀರಾಮ-ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಬುದ್ಧ-ಮಹಾವೀರ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾ ವಿಭೂತಿಗಳ ಜೀವನ ಅನುಭವಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಬೇರಾವುದೂ ಮೂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಕಲೆ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಭೂತಿ ಪುರುಷರ ಜೀವ ಕಾರುಣ್ಯ - ಲೋಕಸಂಗ್ರಹವೊದಲಾದ ಉದಾತ್ತ ಮಾನವ ಧರ್ಮವು ನಮ್ಮನ್ನು ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾನವ ಒಳ್ಳೆಯ ಜೀವನ ನಡೆಯಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಉದಾತ್ತ ಮಾನವ ಧರ್ಮದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಕಲೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಸಹಾಯಕವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಲೆ ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಆದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ, ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ತಾನಾಗಿಯೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ವಿಶಾಲ ಮಾನವಧರ್ಮದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒದಗುವಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕು.

# ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ರಸ-ವಿಚಾರ-ವಾದ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ವೇಷ-ಕುಣಿತ ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂದ ರಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆಗಲಾರದು. ಈ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಕೊಂಡು ಸಮಷ್ಟಿಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದ ರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಅಂಗಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದು ಸಹಜ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂ ದನ್ನೇ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನಾವಿ ನ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ನಾಟಕ (ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ)ದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನೆಂದು ಮೊದಲು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅದ ರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತು-ಪಾತ್ರ-ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ವಸ್ತು: (೧) ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಕತೆ ಅಥವಾ ಘಟನೆ (೨) ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ ಅಥವಾ ತಂತ್ರ (೩-೪) ನಾಟಕದ ನೇರವಾದ ಕತೆಗೆ ಸಂ ಬಂಧಿಸದಿದ್ದರೂ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದಾದ ದೊಡ್ಡ-ಚಿಕ್ಕ-ಉಪಕತೆಗಳೂ, ನಿದರ್ಶ ನಗಳು ಮೊದಲಾದವು. (೪) ನಾಟಕ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದೆಯೋ, ಯಾವ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದೆಯೋ, ಅದು-ಇದು ಒಂದು ನೀತಿ ಯಾಗಿರಬಹುದು. ನಾಟಕಕಾರ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಸತ್ಯವಾಗಿರಬ ಹುದು. ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಪುರುಷಾರ್ಥವಾ ಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇರಬಹುದು-ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಾದಾಗ ಅದು 'ವಸ್ತು'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತು ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಬೀಜ-ಬಿಂದು-ಪತಾಕಾ-ಪ್ರಕರೀ- ಕಾರ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳಿಗೆ 'ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು'ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ವಸ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಸ: ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಮೂಡಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು 'ರಸ' ಎನ್ನಬ ಹುದು. ರಸಾನುಭವವೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ರಸ ಎಂದರೆ ತೀವ್ರವಾದ, ಉತ್ಕಟವಾದ ಉದಾತ್ತವಾದ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ. ಕರ್ಣನ ದಾರುಣ

ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಓದಿದಾಗ-ಕೇಳಿದಾಗ 'ಪಾಪ!' ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ನಟನು ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಣ್ಣೀರು ಮಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ–ಆದರ ನೆನಪು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದು. ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಷ್ಟು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಅದು ರಸವ್ಯಂಜನೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರ : ರಸವನ್ನು ಅನುಭಾವ್ಯವಾಗಿಸಲು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕು. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಉದ್ದೇವನ್ನು ಅಂತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪಾತ್ರಗಳು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳೆಂದರೆ : ವೇಷ–ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು, ನೃತ್ಯ–ಅಭಿನಯಗಳು ಮತ್ತು ಹಾಡು–ಮಾತುಗಳು ಎಂದರೆ ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ, ಧ್ವನಿಗಳು. ಇದರಿಂದ, ನಟನು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಟನ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ನಾಟಕವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ವಿಭಿನ್ನ ರುಚಿಗಳುಳ್ಳ ಜನರಿಗೆ ಅದು ಏಕೈಕ ಸಮಾರಾಧನೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ : ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒದಗಿಸುವ ಸಾಧನ ಒಂದೇ-ಎಂದರೆ ಮಾತು: ಅದೂ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ವರೂಪದ್ದು. ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಮಾತಲ್ಲ-ರಂಗದೊಳಗೇ ಇರುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಜ್ಞಾನ, ಅನುಭವ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆ-ಇವುಗಳಿಂದ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಮೂಡಿ ಬರುವ ಮಾತು ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ನೀರಿಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಟನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಆತನಿಗೆ ಇದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸ್ಥಾನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಅವನು ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವೂ ಹೌದು, ನಟನೂ ಹೌದು. ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಹೆಣೆಯಲೂ ಬೇಕು, ಅದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ, ಅವನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇಡೀ ನಟ ಸಮೂಹವು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ–ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಪಾತ್ರವೂ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳು ಪಾತ್ರದ ವಯಸ್ಸಿನ ಹೊಯ್ದಾಟ-ಅನುಭವಗಳನ್ನು (ಭಾವ) ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಇಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಈ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಮಾತಿಗೆ ಈ ಶಕ್ತಿ ಇದೆಯೇ ? ಇದೆ.

ಮಾತು ಉಚ್ಚಾರಣ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. (ಉಚ್ಚಾರಣ) ಧ್ವನಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಥವಾ ಭಾವದ ಸಂಕೇತ. ಅದು ಶ್ರೋತೃವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಲೇ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮರೆಪಡಿಸಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುವ ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವ (ಪ್ರಾಯಃ) ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಇದು. ಇದನ್ನೇ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು. ಶಬ್ದದ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮಾತು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸ್ಪಂದನವು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದ ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕೋಪವೋ ದುಃಖವೋ ನಗುವೋ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನು ರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಂದು ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಅದನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿಸಬಹುದು. ಮಾತೆಂಬುದು ಅಂತಃಕರಣ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿ-ಇವೆರಡರ ಮೇಲೇಯೇ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ ಪುರಾಣಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದು ದೇವತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ರಾಕ್ಷಸರು ಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಪಾತಾಳದಿಂದ ಭೂಮಿಗೂ ಸರಾಗವಾಗಿ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ನೂರಾರು-ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ಅವರು. ಗಾತ್ರ-ಶಕ್ತಿ-ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನುಭವಗಳು, ತುಮುಲಗಳು, ಮಾನಸಿಕ ಹೊಯ್ದಾಟಗಳು, ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಹೇಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅರಿತು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಶಕ್ತನಾದರೆ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ಕಣ್ಣೀರಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು; ಅವರ ನಗುವಿನ ಅಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಹರಿಸಬಹುದು; ಅವರ ಕೋಪತಾಪಗಳೊಂದಿಗೆ ರೊಚ್ಚಿಗೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಶೋಧಿಸಬೇಕು. ಅವನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುವ ಉತ್ಕಟವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಎಂಟೋ ಒಂಭತ್ತೋ ಆಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು. ರಸ ಎಂದೊಡನೆ ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯ-ವೀರ-ಕರುಣ. ಎಂಬ ಪಟ್ಟಿಯೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ, ಹಲವು ವಿಭಾವಗಳು-ಅನುಭಾವಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರಸಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನೀರಸವಾಗಿ ಮಾಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹಾದಿಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸ್ಥೂಲ ವರ್ಗೀಕರಣ ಇದು. ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ, ಕರ್ಣನ, ರಾಮನ, ರಾವಣನ, ಕೃಷ್ಣನ, ಜರಾಸಂಧನ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ, ಉತ್ತರಕುಮಾರನ-ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಕೇಳುವ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ರಾವಣನು ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಶೃಂಗಾರರಸ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಕೀಚಕನು ಸೈರಂಧ್ರಿಯೊಡನೆ, ಶೂರ್ಪಣಖಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನೊಡನೆ, ಅರ್ಜುನ ಸುಭದ್ರೆಯೊಡನೆ, ಕೃಷ್ಣನು ಸತ್ಯಭಾಮೆಯೊಡನೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳೂ ಶೃಂಗಾರ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿಲ್ಲವೇ? 'ಗಾಂಡೀವ ನಡುಗುತ್ತದೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಲಾರೆ' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಜುನನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಕಣ್ಣು ತೇವವಾಗುತ್ತದೆ– ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಉತ್ತರಕುಮಾರ ಆಡುವಾಗ ನಾವು ಗಹಗಹಿಸಿ ನಗುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರಸ ಅಥವಾ ಭಾವ ಎಂದು ಕಾಣುವಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ್ಯವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಸಮೀಮಾಂಸಕರು. ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೌಲಿಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ, ಅವನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಎನ್ನಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಪಾತ್ರವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು-ಇದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ-ಇವೆಲ್ಲ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಯಾವ್ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ್ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಪಾತ್ರತನ್ಮಯತೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರತಾದಾತ್ಮ್ಯ.

ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ, ಆಳವಾಗುತ್ತದೆ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂಬುದು

ರಸಿಕನ ಮನೋವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಸಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ಪ್ರೀತಿ, ಭಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ರಸಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಇದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನಿಸಿಕೆ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೋನ ಬೇರೆಯೇ ಇದ್ದಂತಿದೆ.-ಸಂ.)

ರಸಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅನೇಕ. ರಣವೀಳ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ದುರ್ಯೋಧನ. ಆತ್ಮನಿವೇದನೆ ಮಾಡುವ ಅತಿಕಾಯ- ಇವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವೀರ-ಭಕ್ತಿಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆತರುವ ಅಕ್ರೂರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ-ಕರುಣೆಗಳಿವೆ. ಕೃಷ್ಣ-ಸತ್ಯಭಾಮೆಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಪ್ರಭಾವತಿಯೊಡನೆ ಸುಧನ್ವನು ಆಡುವ ಮಾತು ವೀರ - ಶೃಂಗಾರ ಗಳಬೆರಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ರಸಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕಗಳಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಪರಿಣಾಮ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬೆರಸುವ ರಸಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರೋಧವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಇವೆ. ಬಯಲಾಟದ ಮಧುಕೈಟಭರು 'ಅಯ್ಯೋ' ಎಂದು ವಿಕಾರವಾಗಿ ಕೂಗುತ್ತ ಹೊರಳಾಡುವಾಗ ಓಕರಿಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೊಟ್ಟಮಾತಿನಂತೆ ಪ್ರಾಣಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವ ಧೀರರ ವರ್ತನೆಯೆ ಇದು? ಹಾಗೆಯೇ ಶೃಂಗಾರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯ ಶರೀರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಶೀಲದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಅಸಹ್ಯತೆ ತರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಕವಿಗಳೇ ಈ 'ಪಾಪ' ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಭೂರಿಶ್ರವನ ಮೃತ ದೇಹವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅರ್ಜುನನು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಅವನ ಕೈಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ದುಃಖಿಸುವ ಭೂರಿಶ್ರವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಾಯಿಂದ—

"ಅಯಂ ಸ ರಶನೋತ್ಕರ್ಷೀ ಪೀನಸ್ತನ ವಿಮರ್ದನಃ ।
ನಾಭ್ಯೂರುಜಘನಸ್ಪರ್ಶೀ ನೀವೀ ವಿಸ್ರಂಸನಃ ಕರಃ ॥"

ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದ ಕವಿ ಏನಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯವನೆ?

ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆತನ ಮನಸ್ಸೂ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಹೃದಯದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಲು ಅಭಿನಯ-ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅವು ಶಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದುಃಖವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮಿತ್ರನ ಮರಣವೋ ಮಾನಭಂಗವೋ ಇತರ ಕಷ್ಟವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಮಾತು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಚಾರದ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಭಾಷೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯು ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಮಾನದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಮಾತನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮಿತಿ ಏನು–ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದು ನಾವು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ನಾಟಕ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನೇ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಐದನೇಯದಾದ 'ಕಾರ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಈ ಒಟ್ಟು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆಡುವ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಬೀಜ-ಬಿಂದುಗಳು ಈ 'ಕಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಸಂದೇಶದ ತಾಯಿಬೇರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾರತ–ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಧರ್ಮಸಂಕಟಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಇದಿರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ಜೀವಿಯಾದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅವಶ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಂಥಾಹ್ವಾನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ನೋವು-ನಲಿವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಅವುಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೊಗಸು ಬರುತ್ತದೆ; ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ.

ಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದಲ್ಲಿ ಭರತನು ರಾಮನನ್ನು ಊರಿಗೆ ಮರಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ರಾಮನೊಂದಿಗೆ ವಾದಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬರುವುದು ಸಮಂಜಸ ಎನ್ನಬೇಕಾದರೆ ದಶರಥನು ಕೈಕೇಯಿಗೆ ವರಕೊಟ್ಟದ್ದು–ಆಕೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದು–ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಏನು? ಭರತ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು: ವರಕೊಟ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಮನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಭರತನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. 'ನಿನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬೇಡಿಕೊ' ಎಂದು ದಶರಥ ಹೇಳಿದಾಗ 'ಈಗ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು' ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಹುಟ್ಟದೇ ಇದ್ದ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಅಂದು ಇದ್ದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. 'ಬೇಕೆನಿಸಿದಾಗ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ' ಎಂದರೂ 'ಆಕೆ ಕೇಳಬಹುದಾದ್ದು ಏನು?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದಶರಥನು ವರನೀಡಿದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕೊಳ್ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ನಂತರ ಮಾಡುವುದು

ಹೇಗೆ ? ದಶರಥನಾದರೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು, ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದನೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಕೈಕೆ ಕೇಳಿದ ವರ ಅರ್ಥಹೀನ; ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದೇ ನ್ಯಾಯ.

ವಾದವೇನೋ ಯುಕ್ತಿಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಮನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (ನನ್ನಂತಹ) ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬ ಇದ್ದದ್ದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಾಮನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬರಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಲೂ ಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭರತನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬೇಕು. 'ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ' ಎಂದಾಗ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಆಗ ಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದು ಯಾವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ದಶರಥನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದನೆಂದ ಮೇಲೆ ಆತ ಕೊಟ್ಟ ವರವು ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ 'ನಿನಗೇನು ಬೇಕು ?' ಎಂದು ಅವನು ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಾಮ-ಭರತರಿಬ್ಬರೂ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಬುದ್ಧರಾಗಿ ರಾಮನಿಗೆ ಯುವರಾಜ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಲು ಸಿದ್ಧವಾದಾಗಲೂ 'ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬೇಡು' ಎಂದು ದಶರಥ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಕೆ ವರವನ್ನು ಬೇಡಿದೊಡನೆ ಅದು ದಶರಥ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ರಾಮನು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ಮೊದಲೇ ರಾಮ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಅಧಿಕಾರವೇ ನಮಗಿಲ್ಲ-ಎಂದು ರಾಮ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು: 'ಸುಧನ್ವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಬೇಕೇ ? ಬೇಡವೇ ?' ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಂದಾಗ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಮಂತ್ರಿಗೂ ಪುರೋಹಿತರಾದ ಶಂಖಲಿಖಿತರಿಗೂ ದೊಡ್ಡ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹಿಂದುಳಿದವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಎಂಬುದು ಶಾಸನ. ಅದರ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದರೆ ಅವನು ದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಲೇಬೇಕು ಯಾಕೆ ? ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ಶಾಸನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇಲ್ಲವೇ ? ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಡಿತನ ಇರಬಾರದು-ಹೇಡಿಗಳು ಇರಬಾರದು ಎಂಬುದು ಉದ್ದೇಶ. 'ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹಿಂದುಳಿದವನು ' ಎಂದರೆ 'ಹೆದರಿ ಹಿಂಜರಿದವನು' ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಲ್ಲದೆ 'ಕಾಲು ಮುರಿದು ಬರಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದವನು' ಅಥವಾ 'ರೋಗಗ್ರಸ್ತನಾಗಿ ಮೂರ್ಛಾಕ್ರಾಂತನಾಗಿ ಬರಬಾರದವನು' ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಧನ್ವನು ಹೆದರಿದವನಂತೂ ಖಂಡಿತ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕರ್ತ

ವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಧರ್ಮಸಂಕಟ ಬಂದಾಗ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಅವನು ಹಿಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ, ಅದೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಕ್ಕೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ದಂಡನೆಗೆ ಅರ್ಹನಲ್ಲ-ಎಂದು ಮಂತ್ರಿ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು.

ಶಂಖಲಿಖಿತರು ಸ್ಮೃತಿಕಾರರು ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೀಗೆ: ಶಾಸನದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರಬಾರದು. 'ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು ಬಾರದೆ ಇದ್ದವನು ಹೇಡಿ' ಎಂದೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಸುಧನ್ವನು ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ರಾಜನ ಮಗನಾದ ಕಾರಣ ಅವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಪವಾದ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಬಂದೀತು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟು ಹೇಡಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹದೇ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಂದಾಗ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಪ್ರೌಢವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ : ರಾಜಸೂಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಬಂದ ಭೀಮ ಅರ್ಜುನ-ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಜರಾಸಂಧನು ನೋಡಿ ಒಮ್ಮೆ ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಅವರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿ ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಸತ್ವ ಭುಜಬಲಯುತರು ಶಸ್ತ್ರವಿದ್ಯರು ಕಪಟ ಋತ್ವಿಜರು " ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರಬಹುದು. ಭೀಮನು ಮಲ್ಲಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಗ್ರೇಸರನು. ಅವನ ದೇಹಯಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ನಿಲ್ಲುವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ಸಕಲ ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಮಲ್ಲತನ ಕಾಣಲೇಬೇಕಲ್ಲವೇ ? ಮೃದಂಗವಾದಕನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತಿರುವಾಗಲೂ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಅರ್ಜುನನು ಧನುರ್ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತನು, ಅವನು ರೂಪ ವೇಷ ಧರಿಸಿದರೂ ಅವನು ನಿಂತಿರುವಾಗ ದೇಹದ ಲಾಘವವನ್ನು ಉಳಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ತುದಿಗಾಲಿನ ಮೇಲೆಯೇ ಭಾರಹಾಕಿ ನಿಂತರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೈಗಳು, ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಕೂಡಾ ಅಯೋಚಿತವಾಗಿ ಬಿಲ್ಲುಬಾಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಚಲಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಬದುಕಿನ ನೀರಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಇಂತಹ ಸಮರ್ಥನೆಗಳೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದೆಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ.

ಹೀಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಆಳವಾದ-ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದ

ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಂಶವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಅಂಶ ಎಂಬುದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮುಕ್ತ ವಿಚಾರವೇದಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ; ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ಅದು ನಾಟಕ. ಆದಕಾರಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ, ಇರಬಾರದು. ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಸೋಗುಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಹಲವು ಆಭಾಸಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವಿಚಾರವು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹದಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ಕತೆಯ ವಸ್ತು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಹೇಳುವ ವಿಧಾನ-ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಮಾತು ಶ್ರೋತೃವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಆವರಣದಿಂದ ಹೊರದಬ್ಬುವಂತಿರಬಾರದು. ಈ ಮೊದಲು ಕೊಟ್ಟ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗದ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಕೋರ್ಟಿನ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು "ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು ಶಾಸಕಾಂಗವು ರಚಿಸಿದ ಕಾನೂನನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳು ಇಂಥವು..." ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮನಸ್ಸು ಪಾಂಡವಾಶ್ವಮೇಧದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಸಬ್ ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹಾರುತ್ತದೆ. "ಕಂಸನು ಮಥುರೆಯಲ್ಲಿ ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ೧೯೭೫ರ ದಿಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಭಾರತದ ಪುರುಷಮೃಗವ ಹಾಗೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ತೆರೆಯುವುದರೊಳಗೆ ಅದು ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೆ, ಮುಂದೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಗೆ ಧಾವಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅದನ್ನು ನಾಟಕದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ವಸ್ತುವಿನ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಜಟಕಾಬಂಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಬಂಡಿ ಹೊಡೆಯುವ ಜಟಕಾವಾಲನಿಗೂ ಕುದುರೆಗೂ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪರಸ್ಪರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವನು ಚಾಟಿಯಿಂದ ಅದರ ದೇಹವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಹೊ", "ಹುಂ"-ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಡನೆ ಕುದುರೆ ಎಡಕ್ಕೋ ಬಲಕ್ಕೋ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ವೇಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ಬಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಸವಾರಿ ಮಾಡುವವರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಕತೆಯ ಗತಿ-ಆವರಣಗಳು ಬದಲಾಗಿ ಆಭಾಸ ಉಂಟಾಗಬಹುದು.

ವಾದ ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಷಯವನ್ನೋ ಸತ್ಯವನ್ನೋ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೋ ವಿವೇಚಿಸುವ ಕೆಲಸ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗುವಾಗ ಅದು ವಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ತತ್ವ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದಿಸುವವರ ಜ್ಞಾನ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅನುಭವ, ವಿವೇಕ-ಇಂಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅದು ತತ್ವಬೋಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವಾದವು ಮೊಸರನ್ನು ಕಡೆದಂತೆ ಆಗಬೇಕುವಿನಾ ಬೆಕ್ಕುಗಳು ಪರಚಿದಂತೆ ಆಗಬಾರದು. ಮೊಸರು ಕಡೆಯುವಾಗಲೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕಡೆಗೋಲಿನ ಹೊಡೆತ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಪೆಟ್ಟಿನ ಶಬ್ದವೂ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಫಲ ಬೆಣ್ಣೆ ; ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ವಾದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುವುದಿದೆ. ಕತೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಕೆಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯ ಕಂಬಗಳಾಗಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅವರನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವ ಗೂಟಗಳಾಗಬಾರದು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತುಂಬ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ನಟನನ್ನು ಕೃತಿಕಾರ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತವೆ. ಆ ಹಗ್ಗ ಎಷ್ಟು ಉದ್ದವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರೊಳಗೆ ಅವನನ್ನು ವಿಹರಿಸಲು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಮಾಡದೆ ಪ್ರಚೋದಕ(Prompter)ನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇತರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೇಣೀಸಂಹಾರ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಂತೆ. ವೇಷ ಹಾಕದೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ನಾಟಕ ನಡೆಯಿಸಿದರಂತೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಇದು ವಿಚಿತ್ರ ಎಂದು ಕಂಡರೂ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರೂಪದ ಮೇಲಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿ ಅವರ್ಣ

ನೀಯವಾದ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟಾಯಿತಂತೆ (ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ದಿ। ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ತಮ್ಮ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನಕಲೆ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ)

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಯುವಜನೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಆದದ್ದನ್ನು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿದ ನೆನಪಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ತಂಡದವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ. ಇದರ ಆಧಾರದಿಂದ ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ನಟರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿ ಸಿದರಂತೆ. 'ನಾಟಕ ಹೊಸತೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು' ಎಂದು ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೊಬ್ಬರು ಬರೆದ ಲೇಖನ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾ ಗಿತ್ತು.

ಈಗ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು, ರಂಗಪರಿಕರ ಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಭವ್ಯವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ ಇಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವಂಥವು. ಇಂತಹ ನಾಟಕ ಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಬಹುದು ಎಂದು ಅನು ಭವ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅತಿಕಡಿಮೆ ರಂಗಸನ್ನಾಹಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪ ನೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ನಮ್ಮ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಯಂತ್ರಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನೂ. ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕುಶಲತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಕ ಧರಿಸುವುದರಿಂದ ಕಣ್ಣಿನ ಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗು ತ್ತದೆ. ಗಡಿಯಾರವನ್ನೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದವನಿಗೆ ಗಡಿಯಾರ ಇಲ್ಲದಿ ದ್ದರೆ ಹೊತ್ತಿನ ಸ್ಥೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡಾ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೇ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆ ಶಕ್ತಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಲೋಪವಾಗಬಹುದು ಇದು ವಿಜ್ಞಾನ ಒಪ್ಪುವ ಸತ್ಯ. ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿಯೆ ಉಳಿದರೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಕ್ರಮೇಣ ನಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದ ಮಹಾ ದಾರ್ಶನಿಕ ಬರ್ಟ್ರೆಂಡ್ ರಸೆಲ್ಲರು 'In praise of Idle ness' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಕಲೆ ಈ ದುರಂತವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಈ ಶತಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪೋಲೆಂಡಿನ ಗ್ರೋಟೊವ್ಸ್ಕಿ ಎಂಬವನು 'ಬಡ ರಂಗಭೂಮಿ (Poor Theater) ಎಂಬ ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ

ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ:

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆನಿಸಿದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ಇತರ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಾಧನಗಳು ನಟ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಕೃತಕವಾದ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ನಟನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಇದರಿಂದ ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೊಲಗಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಡವಾಗಿಸಬೇಕು. ನಟನು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮುಖಭಾವ-ಇವೆರಡರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಭಿನಯವು ವಾಚಿಕ–ಸಾತ್ವಿಕಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದೇ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸಫಲ ರಂಗಭೂಮಿ...

ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಆತನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಥಿಯೇಟರ್ 'ಲೆಬೊರೆಟೋರಿಯಂ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಇಂದು ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತತ್ವದ ಛಾಯೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ ? ಬಯಲಾಟವು ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ'. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಗ್ರೊಟೊವಿಸ್ಕಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಎನ್ನಬೇಕು. ಗ್ರೊಟೊವ್ಸ್ಕಿ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಭಾವವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು' ಎಂದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ 'ಧ್ವನಿಯೊಂದೇ ಸಾಕು' ಎನ್ನುತ್ತದೆ.

ರಸ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಎಷ್ಟು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ; ಹಾಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕು; ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವ ಕೌಶಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾದದಿಂದ. ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಶಬ್ದದಿಂದ-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹದವರಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಯೋಜನಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಪೂರ್ವ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ದಾರ್ಶನಿಕ, ಎ. ಎನ್. ವೈಟ್‌ಹೆಡ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ:

'ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂಬುದು ಭಿನ್ನ ಘಟಕಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ತಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಗುಣವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇಂತಹ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಯಶಸ್ಸು.. ಅದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪದೋಚ್ಚಾರಣೆಗಳ, ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸ್ಮರಣೆಗಳ ಯಶಸ್ವಿ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿದ್ದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಘಟನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಖಂಡತೆ ನೋವೂ ಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ರಾಗಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

# ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು

ಕಳೆದ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಲವಾರು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಹಲವಾರು ವಾದ-ವಿವಾದಗಳಿಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೂ ಎಡೆಕೊಟ್ಟಿದೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತರಲ್ಲದ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಕೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಸಮಾಜದ ಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಜನರು ಭಾಗವಹಿಸುವುದೇ ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಮತ್ತು ಉಚ್ಚವರ್ಗದವರು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದ ಅನಂತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ, ತಾಳವಿಧಾನ, ರಂಗತಂತ್ರ, ನೃತ್ಯಶೈಲಿ–ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಚಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳೂ ಆಗಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ನಡೆಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಉಂಟಾಯಿತು ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ನಂಬುಗೆಗಳೂ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಮೂಲೆಗೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ರಂಗಕಲೆಗೂ ತಟ್ಟದಿರಲಿಲ್ಲ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆದುವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಡೇರೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡತೊಡಗಿದವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಯಿತು. ನಾಗರಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರುಚಿ-ಒಲವುಗಳು ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ತಲೆದೋರಿದುವು. ಆದಕಾರಣವೇ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ-ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ-ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ಆ ಪ್ರಕಾರ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದೆಯೋ ಅದು. ಅದು ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿರಬಹುದು, ಒಂದು ಅನುಭವ ಆಗಿರಬಹುದು, ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಆಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷ ಆಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡಿರುವ ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಹೇಳಲು ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಇಲ್ಲವೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತಲಪಿಸಲು ಆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ, ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ, ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಈ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಬಳಕೊಳ್ಳು

ತ್ತವೆ. ಈ ವಿಧಾನವನ್ನೆ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳೊಳಗೆ ಅವಿನಾಭಾವಿಯಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಇದೊಂದು ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೂ ಹೌದು; ಮೊದಲು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಹೊಂದಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತವೆ ಮಾಧ್ಯಮವು ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪ ತಳೆಯಲು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶತಮಾನಗಳೇ ಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದಾಗ ಆ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಾಗ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ. ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ಬೆಳೆದಾಗ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಅಳಲನ್ನೂ, ಸಂತಸವನ್ನೂ ಹೊರಗೆಡವಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತನ್ನಂತಹ ಇತರ ಜೀವಿಗಳಿಗೆ ತಲಪಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಸಂವಹನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲು ಭಾಷೆಯಂತಹ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದು ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಾಗ 'ಭಾಷೆ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೆ ತಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆಗ ನಾವು ಭಾಷೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅಂತರಂಗದ ಧ್ವನಿಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಭಾಷೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಂದರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲೂ ನಿರ್ಬಂಧಿಸಲೂ ಕೂಡ ಶಕ್ತವಾಯಿತು. ಇದರಂತೆಯೆ ಎಲ್ಲ ಸಶಕ್ತ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕೂಡ ಇಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮವು ಆ ಮೇಲೆ ಅಂಥಹದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಿದರೆ ಮಾಧ್ಯಮವು ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಬಹುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಕೃತವಾಗಬಹುದು, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗಲೂಬಹುದು.

ಇವಿಷ್ಟನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಅದರಂತಹ ರಂಗಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಯಾವ ರೂಪದ್ದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದದ್ದು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ-ಪುರಾಣಗಳ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಎಂದು ಆರಂಭವಾ

ಯಾತೋ ನಮಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ನಿರ್ವಿವಾದ. ಆದ ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ನಾನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಪುಣ್ಯಸಂಪಾದನೆ ಇರಬಹುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಚೋದನೆ ಇರಬಹುದು. ಮನಸೋಲ್ಲಾಸವೆ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ವಸ್ತು ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಒಂದೆಡೆ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಅರ್ಜುನ, ಕರ್ಣ ಭೀಮ, ಕೌರವ, ಮೊದಲಾದ ಮನುಷ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅವರು ಈ ಲೋಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಆದರೂ ಮೂರು ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಚರಿಸಬಲ್ಲವರು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಶಿವ ವಿಷ್ಣು, ಇಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ದೇವ-ದೇವತೆಗಳಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ರಾವಣ, ಹಿರಣ್ಯ ಕಶಿಪು, ನರಕಾಸುರ ಮೊದಲಾದ ರಾಕ್ಷಸರು. ಇವರಂತೂ ಅತಿಮಾನುಷವಾದ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಗಾತ್ರಗಳುಳ್ಳವರು. ಆದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಂದು ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಅವರು ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದವರೋ, ಯಾವ ಜಾತಿಯವರೋ, ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವರೋ ಇದೊಂದೂ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಇವರು ನಮ್ಮ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪದವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದ ಯಾವ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಜನರೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವ ರಾಜ್ಯದವರೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವರೇ ಆಗಿರಲಿ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ಕಥೆಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಆತ್ಮೀಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾಮನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯವನೆಂಬುದಾಗಲಿ, ಕರ್ಣನು ಅಂಗದೇಶದವನೆಂಬುದಾಗಲಿ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣ-ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮನುಷ್ಯರೆಂದರೆ ನಮ್ಮಂತಹ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲ ಅವರು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೇವತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಮರ್ಥರು, ರಾಕ್ಷಸರಿಗಿಂತಲೂ ಪರಾಕ್ರಮಿಗಳು. ಕೃಷ್ಣನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲಿಲ್ಲವೆ ? ರಾಮನು ರಾವಣನಂತಹ ತ್ರಿಲೋಕ ವಿಜಯಿಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲಿಲ್ಲವೆ? ದಶರಥ, ದುಷ್ಯಂತ, ಅರ್ಜುನರಂಥವರು ದೇವಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಗೆದ್ದು ರಾಕ್ಷಸರ ಹುಟ್ಟಡಗಿಸಲಿಲ್ಲವೆ? ಆದುದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಘನವಾದವುಗಳು. ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕೂಡ ಅಂಥವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವಾಗ ಅವರ ಸ್ವರೂಪಚಿತ್ರಣವು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾಶೀಲವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಭಾವಗಳನ್ನೂ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ, ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾತು, ಅಭಿನಯ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತಿಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯಗಳು ಎಂದರೆ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಅಭಿನಯ ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವ್ಯವಹಾ

ಗಳ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಮರೆಯಿಸಿ ಭಾವಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೊದಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು, ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸಂಗೀತದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉತ್ಕಟವಾದ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಾಡಿನ, ತಾಳದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಅನೇಕ ಉತ್ಕಟ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ರಚನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೇ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪರಚನಾಕ್ರಮ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕಾಲ ಮಣಿಗಂಟಿನ ಗೆಜ್ಜೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಕಡಗ, ಕಾಲುಮುಳ್ಳು, ಕಾಲುಚೆಂಡು, ಜಾಗು, ವೀರಕಸೆ, ಬಾಲಮುಂಡು, ದಗಲೆ, ಮಾರ್ವಾಲೆ, ಡಾಬು, ಕೊರಳಾರ, ಎದೆಪದಕ, ಕೈಕಟ್ಟು, ತೋಳಕಟ್ಟು, ಭುಜಮುಳ್ಳು, ದಂಬೆ, ಕಿರೀಟ, ಪಕಡಿ, ಕೇಶವರಿ ಕಿರೀಟ, ಕೆನ್ನೆಪ್ಪೂ, ಚೆನ್ನೆಪ್ಪೂ, ಓಲೆ, ಕೇಸರಿ ಮೊದಲಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನೂ, ಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಧರಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳು ಕೌತುಕಮಯವಾದ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ವೇಷರಚನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದರ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರತಿಭೆಯು ನಿಜಕ್ಕೂ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂತಹದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕರ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ಮನುಷ್ಯಪಾತ್ರಗಳೂ ದೇವೇಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ದೇವವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಂದೇರೀತಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಅರ್ಜುನನ ವೇಷಕ್ಕೂ ಇಂದ್ರನ ವೇಷಕ್ಕೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ವೇಷವೂ ಮನ್ಮಥನ ವೇಷವೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದ್ರಜಿತು ಮೊದಲಾದ ರಾಕ್ಷಸ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ-ಅದೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ - ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ತಾಮ್ರಧ್ವಜರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ದೇವ-ದಾನವರ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯವರ್ಗದ ವೀರ ಪುರುಷರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ವಿಧಾನವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾವಣ. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು

ಮೊದಲಾದ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಿಷ್ಣು, ದೇವೇಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ದೇವತಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮನುಷ್ಯರಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ವೇಷಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ವಿಧಾನವೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪೀಠಿಕೆ-ಪಾತ್ರಗಳು - ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾಂಡವರು, ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು, ದೇವೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ದಿಕ್ಪಾಲಕರು–ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಕುಣಿತ (ಸಭಾಕಲಾಸು ಎಂಬ ಕುಣಿತವೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ದೊಂದಿಗೆ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರೆ, ರಾಕ್ಷಸ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಅಟ್ಟಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ದೊಂದಿಯ ಜ್ವಾಲೆಗೆ ಭುಗ್ಗೆಂದು ರಾಳವನ್ನೆರಚುತ್ತ 'ಪೊರಪ್ಪಾಟ್' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ತೆರೆಕುಣಿತದೊಂದಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇತರ ವೇಷಗಳು ವೀರರಸಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಧಿಗಿಣ' ಎಂಬ ಕುಣಿತದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ನೇರವಾಗಿ ನಡೆದು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಅಲೌಕಿಕ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ.

ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೊಂದಿಗೆ, ಸಂವಾದ ಕೂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗತ್ತುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ; ದಿನನಿತ್ಯದ ನಮ್ಮ ಮಾತಿನಂತಿರದೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಎಳೆದು ದೀರ್ಘೀಕರಿಸುವ ರೀತಿ ಅದು. ಇದರಿಂದಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಅಥವಾ ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿನ ಶ್ರುತಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತಿರಬೇಕ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದು.

ಬಯಲಾಟದ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ರೀತಿಯೂ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಾಪಾರ್ಟು, ಖಳನಾಯಕ ಇತ್ಯಾದಿ ವರ್ಗಗಳಿಲ್ಲ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಇದಿರುವೇಷ (ಅಥವಾ ಎರಡನೆ ವೇಷ), ಪೀಠಿಕೆವೇಷ. ಪುಂಡುವೇಷ. ಮೂರನೆ ಕಟ್ಟುವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವಿದೆ. ರಾವಣನೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ. ಕ್ಷತ್ರಿಯನಾದ ಜರಾಸಂಧನೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ದೇವತೆಗಳ ವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಯಮನೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ. ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತನಾದ ಕರ್ಣನೂ ಇದಿರುವೇಷ. ಕೃಷ್ಣವಿರೋಧಿಯಾದ ಶಿಶುಪಾಲನೂ ಇದಿರುವೇಷ. ಹೀಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಈ ಪಾತ್ರವರ್ಗೀಕರಣ ವಿಧಾನವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದುದು. ಹನ್ನೆರಡು-ಹದಿನಾರು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಉದ್ದಗಲದ ಈ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೆಂಗಿನ ಸೋಗೆಯ ತಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಹಾಸಿದರಾಯಿತು.

ಪುರಾಣಕಾಲದ ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನೆಗೇ ಬಿಡುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕೃತಕವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತೊಡಕಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಚನಾಕ್ರಮವೂ ಬಯಲಾಟದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ "ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕ್ರಮ" ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ರಂಗತಂತ್ರವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟುತ್ತ ಖಚಿತವೂ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ, ಸಂಕೇತಮಯವೂ ಆದ ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿತು, ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಸ್ವರೂಪ, ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಕಲೆಯಾಗಬಲ್ಲ ಅಂತ; ಸತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಅದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದ ಜನಗಳ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು; ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ಗಳಿಸಿತು.

ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಅಮೂರ್ತ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ಮೂಲವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೆಲಸಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಈಗ ಆಟಿ ಕಳಂಜ, ಸೋಣ ಜೋಗಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸರಳವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಯಾರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭೂತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಯ ಅಂಶ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದೀಯ ಕತೆಗಳೂ ಬರತೊಡಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯೇ ಕಾರಣ.

ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಿಯರಾದ ಹಲವರು ಇಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಇದಿರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತ - ರಾಮಾಯಣ - ಪುರಾಣಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ

ಬೇರೆಯಾದವುಗಳು. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕವು (ದೇಹದ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಂತರಂಗದ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ) ಅವುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪುರಾಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಈ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೋಸುಗವೋ ಎಂಬಂತೆ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ನಾಟಕ-ಸಿನೆಮಾಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವೇಷರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ರಚನೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಮನೋ ಒಬ್ಬ ರಾವಣನೋ. ಒಬ್ಬ ಕರ್ಣನೋ ಕುಣಿದನೆಂದು ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಾಪ ಸಿಂಹನೋ, ಬಲ್ಲಾಳನೋ ಕುಣಿದರೆ ಆಭಾಸವಾಗುವುದೆಂದು ಕುಣಿತದ ಅಂಶ ಮರೆಯಾಯಿತು. ಮಾತುಬಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದಾಗ ಮಾತಿನ ಅಂಶ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯ ಪಾತ್ರವರ್ಗೀಕರಣವು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗತೊಡಗಿತು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ವಸ್ತು ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇಕೆಂದು ತೋರಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನಾರಹಿತವಾಗಿ ವಷ್ಟು ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತ ಬೆರಕೆಯಾಯಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮವು ತನ್ನ ಸ್ವಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ನಾಶವಾಗಬಹುದು.

ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವು ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕಾದುದು ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮವು ರಂಗಕಲೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರದಂತೆ ಹಾಳೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಂತ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಅದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸುವ ಹೊಣೆ ನಮ್ಮದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗೂ ಒಡ್ಡಿರುವ ಸವಾಲು.

ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಮಾಡಬಾರದೆಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿಕಾಸಹೊಂದಿದ್ದೇ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಿಂದ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಭಂಗಪಡಿಸದೆಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅಪಾರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟುಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರಿಂದ ಹಾಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತರೂಪವನ್ನೆ ಒಂದು ಪಕಾರ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸಬಹುದು. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಸ್ಕರಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಬಹುದು. ಇಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕೂಚಿ ಪುಡಿ. ಒಡಿಸ್ಸಿ, ನೃತ್ಯಗಳು ಮೊದಲು ದೇಸೀ ನೃತ್ಯಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಪರಿಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವುಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಬೆಳೆದು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ನಾಶವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕು.

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿ ಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ ಕೂಡ.

ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಯಕ್ಷ ಗಾನವು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ. ನಮಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಸಂಪತ್ತು, ಅದು ನಷ್ಟವಾದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವು ನಷ್ಟವಾದಂತೆಯೇ. ಈ ಸಂರಕ್ಷಣಾಕಾರ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ವಸ್ತು ಉಳಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ, ಬದುಕುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದು ವಸ್ತು ವಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಇಂದು ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಆ ವಸ್ತುವೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ ●